المســـرح
بين
النص والعرض

د. نهاد صليحة



مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

المسرح بين النص والعرض

د. نهاد صليحة

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ : هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان: محمود الهندى

المشرف العام:

د. سمير سرحان

المسرح بين النص والعرض

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هى تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

إهداء

إلى عمر نجم

الغائب \\\ الحاضر دومًا

فـــــى القلب والذاكــرة

المحتويات

الموضـــــوع	الصفحة
مقـدمة	٧
* البلاغة السحرية : **٢ تحت الأرض**	١٥
* الجوازة المستحيلة : **ابن البلد**	٣٧
* الوجه الغائب ولعبة الأقنعة : **دماء على ستار الكعبة**	٦٩
* الفرفور يلد بهلونا : **البهلوان**	٨١
* سجن المرايا والأقنعة : **الملك هو الملك**	٨٩
* حين ترقى المهزلة إلى مرتبة الفلسفة : **عفريت لكل مواطن**	١١٦
* شيزوفرانيا التقدم إلى الخلف : **أهلاً يا بكوات**	١٤٠
* الإبحار فى الماضى : **سالومى**	١٥٢
* منطق الطير : **الغربان**	١٦٥
* مسرح « السينا - تياترو » : **إنقلاب**	١٨٥
* تجربة مصرية فى مسرحة الرواية : **القاهرة ٨٠**	٢٠٢

الموضـــــوع	الصفحة

مقدمة

لم يعرف المسرح فى بداياته ذلك الصراع الذى احتدم فى القرن العشرين - وخاصة فى نصفه الثانى - بين مؤلف النص المسرحى ومخرج العرض ، وكأن شرط وجود أحدهما هو نفى الآخر ، أو ذلك الفصل التعسفى الساذج بين النص الدرامى الذى يُكتب للمسرح وبين الأداء التمثيلى لهذا النص الذى يحوله إلى عرض مسرحى حى أمام جمهور .

لقد كان المسرح دائمًا ، ومنذ البداية ، نشاطًا جماعيًا تكامليًا يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر يمثل النص اللغوى الحوارى المنطوق إحداها فقط ، وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية . كان هذا هو حال المسرح سواء فى بداياته الشعبية فى كل أنحاء العالم أو بداياته الرسمية فى المسابقات المسرحية التى كانت تُعقد فى الاحتفالات الدينية الموسمية فى اليونان فى القرن الخامس قبل الميلاد ، فكان المؤلف المسرحى فى اليونان القديمة - مثل إسخيلوس أو سوفوكليس أو يوريبيديس - كثيراً ما يتولى مسئولية صياغة العرض المسرحى لنصه ، ويتولى مهمة تنظيم العمل وتوزيعه ، بل وأيضًا تدريب جوق الممثلين

والمنشدين والراقصين - أى أنه كان مخرجًا مسرحيًا بالمعنى الحديث الذى لم يكن معروفًا آنذاك . كذلك كان الممثلون فى الفرق الشعبية الجوالة - مثل فرق عروض خيال الظل أو المحبظاتية فى مصر ، أو فرق عروض الكوميديا ديللارتى (أى كوميديا الفن) فى إيطاليا وغيرها - يؤلفون نصوص عروضهم ويرتجلون الحوار عادة فى المواقف النمطية ، كما كان محمد ابن دانيال الموصلى (١٢٤٨ - ١٣١١) وهو من أقدم فنانى خيال الظل فى العالم العربى يؤلف نصوص عروضه التى يقدمها ، مثل **طيف الخيال وعجيب وغريب والمتيم** - وهى النصوص (أو البابات كما تسمى أحيانًا) التى حفظها لنا التاريخ من أعماله .

إن تاريخ المسرح فى الشرق والغرب يشهد بأن أعظم نصوص كتبت للمسرح لم يبدعها أدباء يعيشون فى أبراج عاجية ، بل كتبها رجال مسرح انخرطوا فى العملية المسرحية وعايشوا أدق تفاصيلها منذ كتابة النص وحتى عرضه أمام الجمهور ، فكان وليام شكسبير الإنجليزى يؤلف لفرقته ويشارك فى إدارة شئون الفرقة وإعداد النص للعرض ويساهم بالتمثيل أحيانًا ، وكان موليير الفرنسى يكتب ويخرج ويمثل مسرحياته ، وكان برشت الألمانى يؤلف نصوصه ويخرجها ويدرب ممثليه ، وكان بيراندللو الإيطالى صاحب فرقة مسرحية وكان يخرج مسرحياته ويمثل فيها . وحديثا نجد مؤلفين فى الغرب يخرجون مسرحياتهم بأنفسهم أحيانا - مثل الإنجليزى هارولد بنتر الذى بدأ حياته ممثلا ، وآخرين لا

يقدمون على طبعها فى كتاب قبل اختبار صلاحيتها فى العرض المسرحى - أى قبل أن تتعرض للتعديل والتحوير والتطوير أو البلورة وما إلى ذلك على أيدى المخرج والممثلين ومصممى الديكور أثناء عملية صياغتها فى عرض مسرحى.

وفى عالمنا المسرحى تتعدد الأمثلة ، فكان نجيب سرور مؤلفًا ومخرجًا وممثلاً ، ومارس على سالم الكتابة والتمثيل والإخراج ، وكذلك فنان المسرح العراقى الشامل يوسف العانى وأخرج رأفت الدويرى كل مسرحياته بنفسه ، وكان سعد الدين وهبة يستوحى شخصيات مسرحياته من ممثلى فرقة المسرح القومى الذين عايشهم عن قرب . وإذا نظرنا حديثا إلى مصر والعراق وتونس وسوريا ولبنان والمغرب والأردن وغيرها من العواصم المسرحية العربية وجدنا أن أنجح التجارب المسرحية هى تلك التى تتبنى أسلوب العمل الجماعى أو مبدأ التعاون المثمر الخلاق بين كل المشاركين فى العمل المسرحى ، أو بين ثنائى إبداعى من مخرج ومؤلف (مثل محمد صبحى ولينين الرملى) أو مؤلف وممثل (مثل بديع خيرى ونجيب الريحانى أو ألفريد فرج وعبد المنعم إبراهيم) ، وتنأى بنفسها عن ذلك الصراع المفتعل بين المؤلف والمخرج وبين النص والعرض .

والحق أن هذا الصراع لم يكن من صنع فنانى المسرح وممارسيه من مؤلفين ومخرجين وممثلين ، بل كان المسئول الأول والحقيقى عنه هو النقد ، وخاصة تلك النظرية الدرامية التى أسسها الفيلسوف اليونانى

أرسطو فى كتابه فن الشعر فى القرن الرابع قبل الميلاد والتى فرضت هيمنتها فيما بعد ، منذ عصر النهضة ، على جميع النقاد وكل المؤسسات الأكاديمية فى أوروبا أول الأمر ثم فى باقى أنحاء العالم وفى بلادنا مع بداية النشاط الاستعمارى . لقد فصل أرسطو النص الدرامى المكتوب عن العرض المسرحى المرئى والمسموع ، ووضعه فى مرتبة أعلى باعتباره أدبًا يقرأه المثقفون فى أبراجهم العاجية ، ويتأملونه فى عزلة هادئة بعيدًا عن صخب الحياة وفى مأمن من مخالطة العامة والدهماء ، واعتبر العرض المسرحى لهذه النصوص الدرامية الأدبية [الذى يضعها فى سياق فنون الفرجة] عنصرًا هامشيًا ، يشغل أدنى مرتبة فى عناصر الدراما ، ويمكن ، بل ومن الأفضل الاستغناء عنه تمامًا - فالنص الدرامى عند أرسطو ليس مشروعًا لعرض مسرحى يحتاج لجهد فنانى المسرح حتى يتحقق ويكتمل ، بل هو مُؤَلَّف أدبى لغوى مكتمل فى ذاته ، لا يحتاج شيئًا خارجه ، وينتمى إلى تقاليد الكتابة الأدبية التى تتوجه إلى القارئ ، لا إلى تقاليد الكتابة المسرحية التى تتأسس على تضمين تقاليد وأعراف العروض المسرحية فى صميم بنائها ، وعلى فرضية وجود الممثل والجمهور ، ومشاركتهم فى إنشاء عرض مسرحى حى ومتجدد ، كشرط لوجودها وتحققها .

ولأن المؤسسات النقدية السلطوية تبنت نظرية أرسطو هذه وكرستها وجدنا نقاد الكلاسيكية الجديدة فى عصر النهضة يرمون رجل مسرح

شامل وعظيم مثل شكسبير « بالهمجية » لأنه استهان بالنظرية الدرامية الكلاسيكية ، وضرب عرض الحائط بقواعدها ، واهتم فى نصوصه بالجانب المسرحى وعناصره المؤثرة ، واضعًا إياها فوق التقاليد الأدبية وأية اعتبارات أخرى . لقد أثار شكسبير سخط أتباع أرسطو لأنه لم يكن يكتب نصوصا لتوضع فوق الرفوف ، أو تحفظ فى المكتبات ، أو تقرأ فى قاعات الدرس [ولذا لم يعنى بطبعها فى حياته] ، بل كتب مسرحيات تفسح المجال لإبداع الممثل ، وللمؤثرات المسرحية السمعية والبصرية المثيرة، وتتوجه إلى جمهور عريض منوع ، وتحاور واقعه ، وتشتبك مع قضاياه وأحلامه ومخاوفه ، ولهذا خلدت أعماله .

لقد عانى العرض المسرحى الحى من التجاهل النقدى المؤلم منذ هيمنة النظرية الدرامية الكلاسيكية التى أعلت من شأن النص ، ورفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة فقط [كما كان يقول توفيق الحكيم] فأصبح الطفل المدلل لدى النقاد . وظل النقد المسرحى حتى عهد قريب نقدًا للنصوص الأدبية بالدرجة الأولى ، يتجاهل تمامًا (أو يكاد) العرض المسرحى ، ومن ثم ظلت إبداعات أجيال متعاقبة من المخرجين والممثلين ومصممى المناظر والموسيقى والإضاءة والحركة والرقصات مهملة منسية ، تقبع فى الظل ، ولا تحظى بشرف الوصف أو التحليل ، ناهيك عن التقييم - وربما كان من الأصدق أن أقول إن هذه الإبداعات قد ضاعت وفقدت إلى الأبد ، ولن يقدر لنا أن نعرف عنها شيئًا -

فالعرض المسرحى عابر مثل الإنسان ، يحيا مرة ويموت ولا يمكن تكراره ، فهو يتغير فى ملمسه ومذاقه وأثره من ليلة إلى ليلة - حتى ولو كان عرضا لنفس النص الدرامى بنفس المخرج والممثلين . وقبل اختراع أجهزة التسجيل كان الناقد هو الوحيد القادر على حفظ ذكرى هذه العروض ، ولو حتى بالوصف ، وكانت هذه العروض المفقودة ستحيا بهذا الوصف فى ذاكرة المسرح - وفى الذكرى حياة . لكن النقاد الذين هم ذاكرة المسرح أو حفظتها لم يفعلوا، ولم يحفظوا لنا سوى النصوص [وشكراً ، فهى بطبيعتها محفوظة] ، ففقدنا نصف تاريخ المسرح ، وأصبح لزاما علينا أن نلجأ إلى مصادر أخرى غير النقد - مثل كتب التاريخ والمذكرات الشخصية والسير والخطابات وكتب الرحالة وفن العمارة وتاريخ الأزياء والدراسات الاجتماعية التاريخية - لنحاول أن نكوّن ولو صورة تقريبية لما كانت عليه العروض المسرحية فى الماضى .

أما الآن ، فقد تغير الوضع بعض الشىء والحمد لله ، وهو آخذ فى التحسن بفضل بعض المناهج النقدية الحديثة ، وظهور ما يسمى بنظرية العرض المسرحى ، التى طرحت نفسها كبديل للنظرية الدرامية ، وجعلت من العرض المسرحى موضوعها وبؤرة اهتمامها ، إلى جانب ظهور تيار من التجارب المسرحية التى فرضت ضرورة إيجاد مدخل جديد إلى النقد المسرحى ، وأدوات نقدية جديدة تتعامل مع العروض التى لا تعتمد على

نصـوص دراميـة أدبيـة ، مما يضع الناقـد المسـرحى الأرسطى فى مـأزق حقيقى .

لقد بدأ النقد المسـرحى يُصلح من مساره ويجتـهد فى تحليل العرض المسـرحى بقدر اجـتهاده فـى تحليل النص ، ويهتم بإبداع المخـرج وفنانى العرض مثل اهتمامـه بإبداع المؤلف ، بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعـرض وما يثمـره ذلك من تنوع وثراء فى دلالات التـجربة المسرحية وجوانبها الجمالية .

ولقد جهدت على مدى سنوات طويلة فى محاولة تحقيق ذلك التوازن النقـدى بين تحليل النصوص وتحليل العـروض التى تجـسدها ، أو تعـيد صياغتها بلغة المسرح المركبة . وأنا أضع اليوم بين يدى القارئ بعضًا من حصاد هذا الجهد المتواضع من خلال مجموعة مختارة من الدراسات النقدية التحليلية الوصفية لعدد مـن أفضل العروض المسرحية (المصرية والزائرة) التى قدمت فى مصر فى الفترة من ١٩٨٧ وحتى عام ١٩٩٤ وكلها لمؤلفين ومخرجين مرموقين ، ومعظمها لم يُسَجّل ، عل أن تكون لها فى الذكرى حياة ، وأمـلاً فى أن استدعى للقارئ بـعضًا من ملامحهـا ، واكشف له شيئًا من خباياها ، وربما أمنحه نفحة من أريجها .

وفى مسيرتى النقدية التى أقدم هنا بعضا من حصادها لم أكن وحدى على الدرب ، فقد رافـقنى وساندنى فى جهدى أسـاتذة أدين لهم بفضل كبير ، ورفاق من جيلى ، ونخبة من جيل جديد من النقاد النابهين الذين

آمنوا معنا بأن النقد المسرحى لا يمكن أن يستقيم له حال ، أو أن تكون له مصداقية أو فـائدة ، أو أن يكون أمينا وعادلاً إذ ظل يدور فى فلك النقد الأدبى للنصـوص فقط ، فـتوفـروا على دراسـة فنون العرض وإبداعـات المخرجين والفنانين المسرحيين فى كافـة المجالات ، وعلى اكتشاف وتحليل شبكة العـلاقات الجماليـة والدلالية المركبة التى تشكل العـرض المسرحى الحى بكل ما لديهم من ذكاء وبصيرة وحساسية .

إلى هذا الجيل المفـرح من النقاد الذين سيحـملون الراية من بعدنا ، وإلى أساتذتى الذين وضـعوا أقدامى على هـذا الدرب وإلى زملائى الذين سـاروا معى فـيه سنـوات طويلة شاقـة ، وإلى فنانىّ المسـرح الذين طالما تجاهل النقد إبداعاتهم أهدى هذا الكتاب ، وآمل أن يجد فيه القارئ بعضًا من المتعة وشيئًا من الفائدة .

القاهرة ١٩٩٩

نهاد صليحة

البلاعة السحرية(*)

وسط زوبعة من الجدل والنقـاش والهجوم وجدت مسـرحية ٢ **تحت الأرض** فى صيف ١٩٨٧ طريقها إلى خشبـة المسرح القومى الذى يتصوره البعض متحفا مسرحيا لا يصلح إلا لتقديم أعمال من رحلوا أو توقفوا عن الكتابة من المخـضرمين ، أو منبرا جـهما للتـراجيديا لا تليق الكومـيديا بمقامه الرفـيع (وكأن الكوميديا فن من الدرجـة الثانية) ونسى هؤلاء أن المسرح القومى كان له الفضل فى تقديم سـعد الدين وهبة لأول مرة كاتبا مسرحيا كـوميديا ، وأنه قدم العديد من الكوميديات الراقـية لألفريد فرج ونعـمـان عاشـور وغـيرهـم فى الستـينات فلم يـسجن نفـسـه فى دائرة التراجيديات الكلاسيكية ولم يغلق أبوابه دون شباب الكتاب .

إن المقيـاس الوحيد لجـدارة أى عمل فنى بالمسـرح القومى هى - أو

(*) مسرحية : **٢ تحت الأرض** [واسم المسرحية الأصلى هو ٢ فى البلاعة وتغير بأمر من الرقـابة] ، تأليف : محـمد سلمـاوى ، إخراج : فـهمى الخـولى ، ديكور : أشرف نعيم ، تألـيف موسيقى : عمـر خيرت ، إنتاج : المسـرح القومى ، قدمت على المسرح القومى فى صيف عام ١٩٨٧ .

ينبغى أن تكون – قيمته وجديتـه الفنية . ومما لا شك فيه أن مسرحية **٢ تحت الارض** تمثل تجربة فنية تتوفر فيهـا عناصر الابتكار والجدية والقيمة الجمالية . لقد استطاع محـمد سلماوى فى عرضه المسرحى الثالث هذا أن يصل بالصيغة المسرحية (التى بدأ فى بلورتها فى عرضه المسرحى الأول) إلى مرحلة النضج ، وأن يؤكد أنه فنان قادر على أن ينحت لنفسه أسلوبا مسرحيًا مميزاً .

لقد بدأ محمد سلماوى مشـواره المسرحى بمسرحيتين من نوع الفصل الواحد هما (**فوت علينا بكرة واللى بعده**) وكلتاهما تمثلان تجربة جديدة فى مزج الأسلوبين الواقعى والتعبيـرى بهدف خلق مسرح سياسى ساخن يواكب الواقع القومى المعاصر ويناقش مشاكله وقضاياه بصورة شبه وثائقية دون أن يستخدم التاريخ أو الأسطورة ستاراً فـيتحول إلى مسرح إسقاط ، ودون أن ينزلق إلى هوة اللا فن فيـتحول إلى عـريضة احتجـاج تقريرية مباشرة. وحين نجحت التجربة فى إطار المسرحية ذات الفصل الواحد انتقل محمـد سلماوى إلى المسرحـية الطويلة فكانت **القاتل خـارج السجن** التى حاول فيها تطوير أسلوبه فتخلى فى مزيجـه الواقعى التعبيرى عن الواقعية الخارجية التى تنحو إلى النمطية والتى يسـهل مزجها لهذا السبب بأسلوب الكاريكاتير الذى يحمل عنصـراً نمطيًا هامًا ، واستبدلها بالواقعيـة النفسية خاصـة فى رسم شخـصياتـه الدرامية . ورغم أن المؤلف نجـح فى تقديم مجموعة من الشخصيات الواقعية المقنعة ، ورغم أنه أثبت فى هذه التجربة

الثانية قدرته الفائقة على التشكيل الفنى الحساس الذى يقترب بالدراما من الموسيقى إلا أن أسلوب الواقعية النفسية اصطدم بصورة واضحة بأسلوب الكاريكاتير أو الأسلوب التعبيرى فى مجموعه ، ولم يتحقق الامتزاج ، فانقسم العرض أسلوبيًا على نفسه رغم تخطيطه الدرامى المركب وأحسسنا وكأننا أمام مسرحيتين أحدهما تنتمى إلى تيار الواقعية النفسية وتتناول معاناة الشخصيات المسجونة وعلاقاتها الإنسانية ، والثانية تنتمى إلى المسرح التعبيرى ومسرح الاحتجاج السياسى . ورغم ذلك تمثل مسرحية **القاتل خارج السجن** خطوة هامة على طريق النضج الدرامى لمحمد سلماوى ، فقد أفاد من أخطائها ، واستطاع فى تجربته التالية ٢ **تحت الأرض** أو **اثنين فى البلاعة** أن يتوصل إلى حلول درامية سديدة لمعضلة مزج الواقعية النفسية بالتعبيرية نفصلها فيما يلى :

أولاً : كانت القصص الفرعية الكثيرة التى استخدمها المؤلف فى مسرحية **القاتل خارج السجن** كتنويعات على التيمة الرئيسية سببا فى تكثيف الجرعة الواقعية مما أخل بتوازن العمل . وفى **اثنين فى البلاعة** نجده يتخلى عن هذا التكنيك فى توسيع وتكثيف دلالة الموقف ويستبدله باستعارة شعرية تمتد فى العمل بطوله وتغمر أحداثه وعناصره بأضواء تكسر حدة الواقعية دون أن تسطحها أو تزيفها وتضفى عليها ظلالا دلالية واسعة المدى . إن الاستعارة المحورية الممتدة فى هذه المسرحية هى قصة طوفان نوح التى ترد على استحياء

فى البداية على لسان حبيش ثم تفرض نفسها على العمل تدريجيا باعتبارها المنطق الوحيد لتفسير ما يجرى أو الإطار المرجعى الوحيد لتفسير الأحداث . وتربط هذه الاستعارة المهيمنة ربطا شعريا بين محورى العمل الرئيسيين وهما المكان المسرحى أو البالوعة ، والفكرة المحركة للحدث الدرامى وهى فكرة الإنفجار . ومن خلال هذا الربط الشعرى يكتسب المكان المسرحى طاقة رمزية وتتسع دلالات الانفجار .

ثانيًا : ويتصل الحل الدرامى الثانى الذى وصل إليه المؤلف لتحقيق معضلة المزج الكامل بين الواقعية النفسية والتعبيرية بالحل الأول فهو يتعلق أيضًا بتأكيد البعد الرمزى للمكان ويتوسل إلى ذلك عن طريق الصدمة .

لقد استخدم سلماوى السجن فى مسرحيته الثانية كرمز شامل وتجسيد مسرحى بصرى لدلالة المسرحية . لكن الاختيار هنا يفتقر إلى عنصر الصدمة ، فالحياة تعج بالسجون ، والسجن أيضًا رمز مألوف ومكرر فى الأدب والفلسفة إذ كثيرًا ما يشير شكسبير وغيره إلى الحياة البشرية باعتبارها سجنا ، وكثيراً ما ترد فى الكتابات الدينية عبارة سجن الجسد . وبسبب طول الألفة والاعتياد لم ينجح السجن كمكان رمزى فى خلق الصدمة المطلوبة فى هذا النوع من البناء ، التى من شأنها أن تشكك

المتفرج فى واقعيـة الواقع المطروح ، وأن تذيب السجن كمكان فى السجن كمعنى - أى أن تذيب البعد الواقعى فى البعد التعبيرى .

أما فى اثنين فى البلاعة فقد كان سلماوى أكثر جرأة وابتكاراً واقترب فى اختياره لمكانه الرمزى من الخيال العلمى . لقد غاص الروائى الفرنسى جول فيرن بأبطاله من قبله فى سـفينة أو غواصة آلاف الفراسخ تحت الماء وجعلهم ينشئون عالمًا صغيراً مـستقلاً بذاته . لكن عالم أبطال جول فيرن جاء صورة مصغرة لعالم مـا فوق سطح الماء وذلك لأنه كان متصالحا مع واقعه لا يرى له بديلا أفضل منه . أما سلمـاوى فقد مزج الخيال العلمى بقـراءاتـه فى علم النفس وفى الأدب الـطوبى الذى يطرح تصـوراً لمدينة فاضلة أو عالم مثالى كبديل للواقع (وهو نوع من الأدب يمتزج فى أحيان كثيرة بأدب الخيـال العلمى) . وحين تفاعلت هذه القراءات والمؤثرات مع قراءة المـؤلف للواقع المادى المعاصـر ودلالاته السيـاسيـة برزت البالـوعة كأنسب فضاء مسرحى للتشكيل الواقعى التعبيرى السليم .

إن الصدمة التى تنـتج عن هذا الاختيار المبتكر للمكـان المسرحى تنبه المتفرج إلى صبغته التعبيرية ودلالته الرمزية وتحول حوادث وقوع المارة فى بالوعات شـبكة الصرف الصـحى - وهى حوادث واقعـية نقـرأ عنها فى الصحف - إلى حـوادث رمزية تحيلنا إلـى أدب الخيال العلمى من ناحـية فنراها كـرحلة استكشـاف غـريبة إلى باطن الأرض ، وإلى فـرويد وعلم النفس من ناحية أخرى فـتبدو كرحلة استشفاء يغـوص فيها المريض إلى

أعماق نفسه بحثا عن عقده الدفينة وعن منابع الصحة والقوة - كما يغوص مهندس المجارى حسن إلى أعماق البالوعة ليكتشف منابع المياه الجوفية النظيفة . وحين نصل إلى نهاية المسرحية نجد أن البالوعة بكل دلالاتها الرمزية قد تحولت إلى تجسيد استعارى لأى مجتمع فاسد . وفى ضوء هذا التحول الاستعارى تكتسب عبارة الصرف الصحى دلالة أعم وأشمل من دلالتها الإشارية المباشرة فيغدو الصرف هو تصريف أمور المجتمع وتغدو صفة الصحى صفة لكل ما من شأنه أن يحفظ سلامة المجتمع وكرامة الإنسان .

ثالثًا : وإلى جانب التناول الشعرى للعناصر الواقعية نجد سلماوى يضفى على لوحته ظلالا وثائقية واضحة تذكرنا بمسرح الصحيفة اليومية خاصة فى المشهد الأول وبداية الجزء الثانى الذى يشتمل على قراءات عديدة من الصحف اليومية يتخللها تقرير بائعة الفول زوبة ورئيس الحى أحمد سالم عن الحالة . وتفيد هذه الظلال الوثائقية فى تقليص المسافة بين عالم خشبة المسرح وواقع المتفرج فى الصالة مما يضعف الحاجز الوهمى الذى يفصل بين المتفرج وخشبة المسرح فى المسرح الواقعى التقليدى فتنتفى صفة الواقعية البحتة عن العرض ويسهل مزج أسلوبه الواقعى المُحوّر بالأسلوب التعبيرى خاصة وأن المسرح الوثائقى عمومًا ينتهج عادة الأسلوب التعبيرى .

رابعًا : ويقودنا الحديث عن زوبة وسالم إلى الحل الرابع الذى توصل

إليه سلماوى فى بلورة أسلوبه الدرامى المميز والذى أسميناه (مع التحفظ وفى غيبة اصطلاح أكثر دقة) بالواقعية التعبيرية . ويتمثل هذا الحل فى مناقضة المفاهيم السائدة للزمان والمكان والشخصية . إن حوار منى وحسن المتزن المنطقى الواقعى المتعقل يدور فى إطار مادى تتجاور فيه الأزمنة وتتزامن الأمكنة وتنقسم الشخصية . إن « الفلاش الباك » الخاص بقصة منى مع الأستاذ الجامعى لا يتم فى غيبة الحاضر على مستوى الصورة المسرحية بل فى حضوره ، فالمؤلف يستحضر الجامعة داخل البلاعة . ويتحقق كسر مفهوم وحدة الشخصية حين يدخل الدكتور لبيب ممثلا فى شخصين أحدهما يرتدى الزى الأفرنجى والآخر الجبة والقفطان والعمة . ويؤدى خلط الأزمنة والأمكنة والشخصيات إلى توليد دلالة عامة بالخلط وفوضى الواقع يكتسى من خلالها حوار منى وحسن الواقعى ظلالاً تعبيرية .

إن الواقعية النفسية التى انتهجها محمد سلماوى فى **القاتل خارج السجن** وحاول مزجها بالأسلوب التعبيرى تتحول فى **٢ تحت الأرض** من خلال الحلول الدرامية التى فصّلناها فيما سبق ، إلى نوع من الواقعية الانطباعية أو التأثيرية التى نعهدها فى لوحات الفنانين التشكيلين التأثيريين . ولأن هذا النوع من الواقعية يذيب الخط فى الضوء (كما يذيب الشاعر الواقع فى الرمز) - أى يكسر جمود الواقعية التقليدية - فإن الإمتزاج التام بين الواقعية والتعبيرية يتحقق فى المسرحية . وأسلوب

الواقعية التعبيرية يخلق استجابة لدى المتفرج تختلف عن استجابته للمسرح الواقعى التقليدى أو المسرح التعبيرى الصرف . فالمتفرج هنا يفكر بمشاعره وينفعل بعقله - إذا جاز هذا التعبير - فهو لا يندمج كلية فى الأحداث الواقعية حتى يغفل عن دلالتها الشعرية التى يتطلب إدراكها قدراً من اليقظة - كما يحدث فى استجابته للمسرح الواقعى التقليدى ، وهو لا ينفصل شعوريًا عن الأحداث ليتأملها عقلانيا كما تدعو تعبيرية بريخت ، كما أنه لا يضيع فى تهويمات التجريد والرمزية والصراخ المتشنج العالى والاحتجاج الميتافيزيقى وينصرف بكليته إلى فك رموز النص واختلاق دلالاته كما يحدث فى تعبيرية بعض الألمان فى العشرينات من هذا القرن من أمثال كوكوشكا .

وقبل أن ننتقل إلى تحليل البناء الدرامى لمسرحية ٢ **تحت الأرض** أود أن أمهد للتحليل بإزالة بعض اللبس الذى يتعلق بعدد من المفاهيم - وأول هذه المفاهيم هو مفهوم الدراما ، وثانيها هو معنى استاتيكية الحدث الدرامى بمعنى جموده وعدم تطوره ، وثالثها هو مفهوم المباشرة التى أصبحت ككلمة سلاحًا نفاذًا يشهره النقاد بين الحين والآخر فى وجه المؤلفين والمخرجين . إن هذه التعبيرات ترد أحيانا فى معرض الحديث عن مسرح سلماوى وتتطلب إيضاحا .

١ - مفهوم الدراما :

أن أى عرض مسرحى يقوم على صراع يتفجر حتميا فى موقف ويتطور إلى نهاية يحتمها منطق الموقف وطبيعة القوى المتصارعة هو عرض درامى لا ريب . ولا يختلف هذا المفهوم الجوهرى للدراما من تيار مسرحى إلى آخر . أن ما يميز الدراما البريختية مثلا عن الدراما الأرسطية أو العبثية أو غيرها هو الهدف ، أى تصور كل تيار لوظيفة الدراما . وقد يؤدى تصور تيار جديد لوظيفة الدراما إلى إعادة تعريف عناصر مفهوم الدراما كما طرحناها ، ولكن المفهوم لا يتغير . إن الصراع لدى أرسطو يدور بين الإنسان والنظام الكونى الذى يدعم النظام الاجتماعى وينتهى إلى هزيمة الإنسان وتوليد شحنة انفعالية يسميها بالتطهير وقد تعنى استنزاف طاقة الثورة لدى المتفرج عن طريق ممارستها عن بعد وقد تعنى شيئًا آخر . ولكن هذا ليس موضوعنا الآن . أما الصراع عند بريخت فهو صراع أيديولوجيات متنافرة الهدف منه استثارة فكر المتفرج وتأمله . وهكذا نرى أن تعريف الصراع يختلف من تيار مسرحى إلى آخر ، ولكن تبقى حقيقة الصراع كعنصر أساسى فى الدراما .

٢ - الحدث :

وكما يختلف تعريف الصراع من تيار مسرحى إلى آخر كذلك يختلف تعريف الحدث . إن المفهوم الجوهرى لمعنى الحدث الدرامى والذى

لا يتغيـر من تيار إلى آخر هو مراحـل احتدام الصراع نحو النـهاية . قد يكون الحدث نفسيا وقد يكون ماديا ، قد يتحقق كاملا على مستوى خشبة المسرح فـقط ، وقد يتحقق فى إدراك المـتفرج فقط ، وقـد يتم من خلال جدل الخشبة المسرحية والصـالة . وقد يتطور فى خط رأسى متصاعد وفقًا لمبدأ التحول المنطقى فى الموقف والشخصـية والفعل ، وقد يتطور أفقيا فى صورة تركيبية أو دائرية حـاذيًا حذو الفن التشكيلى وفقا لمبدأ التكشف - أى تكشف الدلالة عن طريق رصد وإدراك العـلاقات التشكيليـة للعمل . إن مسرحية **أوديب ملكا** لسوفوكليس مثلا تبدأ فى نقطة النهاية - أى بعد أن اكتملت أفعال البطل وانتهت رحلته . فالبطل فيها لا يفعل شيئًا طول المسرحيـة سوى الحديث والسؤال وتلقى الإجابة ثم الانفعـال بها . أنقول إذن أن مسرحـية أوديب تفتقر إلى الحدث المسـرحى أو أن حدثها - لأنه تراكمى استكـشافى - حدث استاتيكى ؟ إن الهـدف الدرامى الذى يهدف إليه التحقيق الدائر على خشـبة المسرح من خلال السؤال والجواب فى هذا العمل هو الكشف عن الحـقيقـة ، فالحدث الدرامى هنا هو حـدث نفسى إدراكى انفعـالى بالدرجة الأولى سـواء بالنسبة للبـطل أو المتفرج ، فـهو حدث تنوير الوعى مرحلياً فى حالة كل منهما نحو كشف معنى ودلالة ما تم من أفعال مادية قـبل بداية المسرحية . إن بعض النقاد يصـفون مسرح سلمـاوى بالاستاتـيكية ويقـولون أنه يبدأ وينتـهى بنفس الموقف الذى لا يتغير فيه سوى تـراكم الدلالة . أو ليس تراكم الدلالة وما يصاحبها من

إدراك حدثا دراميا ؟ أو ليس هـذا تماما ما يـحدث فى **أوديب** ؟ إننا إذا أنكرنا صـفة التطور عن هذا النوع من الحـدث التكشفى الذى يقـوم على مـبدأ تراكم الدلالة فـعلينا إذن أن نصف درة المسـرح الكلاسيكى القـديم **أوديب** بجمود الحدث وعدم تطوره - أى بالاستاتيكية .

٣ -المباشرة :

قد تكون المبـاشرة عيبا فى المسـرح الواقعى الذى يعتمـد على الإيهام وفصل الجـمهور بحاجـز وهمى عن خشبـة المسرح . لكنها لا تمثل عيـبا دراميـا فى أنواع أخرى مـن المسرح مـثل المسـرح الوثائقى أو مـسـرح التحريض أو حـتى مسرح التعـازى الشيعية الإيـرانى . إن التقرير ، أو ترديد مـا يقوله رجل الشـارع أو الصحف اليـوميـة ، أو حتى الإنفـعال الخطابى والتـوجـه بالحـديث إلى الجمـهور ، لا يمثل فى حـد ذاته عيـبا دراميا . فـالعبرة دائمًا وفى النهاية بالتوظـيف الدرامى والمسرحى والهدف منه ومدى نجاحه . إن التقـرير أو الخطابة ليست سوى عناصر من الواقع وحين توظف فنيا تصبح فنا لا تهمة .

وإذا كان المعنى الحقيقى للمـباشرة كعيب درامى هو الخروج من دائرة الفن - بمعنى العناصـر المترابطة تقابلا وتنافـرا وتوازيا واشتبـاكا فى بناء جمالى متكامل وفق إيقاع داخلى محسوب يحدد علاقاتها وتناغمها ونسبها الجمالية ، ويمثل منطق حركتها وحـركة استجابة المتفرج أو المتلقى - أى

إذا كانت المباشرة تعنى وجـود عنصر شاذ وخارج عن البناء الفنى لم يتم انتظامه فمن الطبيعى ألا نتهم عملا بالمباشرة إلا حين يفتقد الحوار فيه إلى التبرير الدرامى والاتساق مع منطق الشـخصية والموقف . ووفق هذا المنطق أجد اتهـام حديث منى وحسن فى أجـزاء من هذا العرض بالمبـاشرة ظالما ومجـحفا للغـاية . إن الفنان الموهوب محمـود مسعـود حين يقف أمامنا ليصرخ بالاحتجاج أو يجأر بالشكوى أو يحلم أو يبتهل يكون متسقا تمامًا مع شخصيته الدرامية . فهو يمثل فى المسرحية دور شاب مثقف واع رافض للأوضاع المقلوبة فى مجتـمعه يجد نفسه فجأة يعـيش كجرذ فى بالوعة . أليس من الطبـيعى ، وفق منطق هذه الشـخصيـة ، ووفق المنطق الدرامى للموقف وأبعاده الرمزية أن يصرخ ويحتج ويحلم ؟ إن مـحمود مسعود قد يردد ما نقوله يوميا وما قد يرد فى الصحف من نقد لاذع للمجتمع ، وقد يدعو إلى فجر جـديد وحياة أفضل كما نتمنى جمـيعا ، ولكنه يفعل كل شىء وفق منطق واقعه المسرحى كشخصية درامية لا خارجها .

إن اقتراب الراقـع الحياتى والنفسـى للشخـصيـة الدراميـة فى مسرحية ٢ **تحت الأرض** من واقع المتفرج الساخن قد يـوحى سطحيا بالمباشرة ، لكنه فى حقـيقة الأمـر - وكما ذكـرت آنفا - اقتـراب مقصـود مبنى فى أسلوب سلماوى الـواقعى التعـبيرى الذى ينفـر من الإسقـاط من خلال أحجبـة التاريخ ويفضل أن يسمى الأشـياء بأسمائها ولكن بصـورة درامية فنية .

البناء الدرامى فى ٢ تحت الأرض :

يتشكل البنـاء الدرامى فى هذه المسرحيـة من أربعة وحدات متـرابطة تمثل مراحل التـحول الرمزى للفضـاء المسرحى من بالوعة واقعـية ، إلى سجن ، إلى عالم مثالى ومهرب ، وأخيرًا إلى سفينة نوح :

١ - أما الوحـدة الأولى فهى المقـدمة التى تشمل المـشهد الأول والمشـهد الثانى حتى دخـول موكب المحافظ إلى البالوعـة . وفى هذه المقدمة يطرح المؤلف من خلال التقابل بين لوحتين متضادتين الموقف الدرامى وقوى الصراع المادية والمعنوية . وإلى جانب التقابل والتضاد يستخدم المؤلف عنصـرًا آخر من عناصـر البناء الشعـرى وهو عنصر المفـارقة الساخرة الذى تنطوى عليه كل لوحة . وفى هذه الوحدة يتولد الوعى بطبيعـة الموقف لدى المتفرج من التـشكيل الفنى ذاته ويصبح الشكل هو المضمون والمعنى هو المبنى .

فاللوحة الأولى تصور حادثا اعتياديا واقعيا صرفا هو افتتاح شبكة من شبـكات المجارى . لكن واقـعيـة الموضوع سـرعان مـا تصطدم بأسلوب التناول الذى يقـترب فى البـداية من التسـجيليـة وينتهى بالكاريكـاتير ، وتتولد من جـدل الموضوع الواقعى والأسلوب الكاريكايتورى دلالـة الفساد والخلل التى تتأكد فى الحالة الشعـورية التى تهيمن على الموقف وهى حالة يمتزج فـيها الترقب بالإحـساس بالخطر وتتجسـد إيقاعيا فى جـمل الحوار

القصيـرة اللاهثة الآمرة وفى كرشندو العَدّ التنازلـى لوصول المحافظ الذى يبلغ ذروته فى الانفجار .

وتفـضى اللوحة الأولى إلـى الثانيـة ، فالانفـجـار ينقلنا إلى تحت الأرض وإحدى البـالوعات المهـجورة حـيث يقع شاب وفـتاة . وفى هذا الإطار الفنتازى يدور حوار واقـعى متعقل بينهما يحلل واقع الشـخصيات المسرحـية وينتقد زيفـة ونفاقه . وهكذا يصطدم مـنطق الحديث بلا منطق المكان وتنتج مفارقـة تتصل بمفارقة الواقع اللاواقعى التى طرحتـها اللوحة الأولى وتعمقها ، وهى مفارقة انفصال الواقع عن الحقيقة .

أننا ندرك من تقابل الـلوحتين أننا أمام واقع مـقلوب أو واقع يعانى من انفصـام فى الشخصـية ، فالواقع فـى اللوحة الأولى يمثل وعيـا زائفا يناقض الوعى الحقيـقى أو الحقيقة البـاطنة التى نلمسها فى اللوحـة الثانية الخيالية . ولا يخفى عن المشاهد هنا الدلالة الفرويدية (نسبة إلى فرويد) فى ربط السلوك الخـارجى العـصابى بسطـح الأرض وربط أعمـاق النفس بمكان مهجـور فى باطنها . ويتأكد المعنى الفرويدى للسقـوط فى البالوعة باعتباره بداية رحلة الشفاء من خلال قـصة طوفان نوح التى يشار إليها فى اللوحـتين ، فطوفـان نوح كان رحلة مـيـلاد جديد بـدأت بغرق العـالم الفاسد.

٢ - وتفضى المقـدمة إلى الوحـدة البنائية التاليـة التى يتم فيـها اشتـباك عناصر الموقف المتـصارعة حين يـغزو الواقع الفاسـد - واقع اللوحة

الأولى - عالم الحقيقة فى اللوحة الثانية ، وينتقل موكب المحافظ إلى البالوعة المهجورة . ويضع هذا الغزو الشاب والفتاة فى مأزق الاختيار الصعب بين التصالح مع الزيف والسكوت أملا فى الخروج من البالوعة فى زمرة المحتفلين ، أو فضح المنطق المقلوب وتحمل نتائج التمرد عليه . ونلحظ هنا أن كلا من الاختيارين ينطوى بدوره على مفارقة : فالنجاة من البالوعة جسديا ينطوى على هلاك معنوى، والتمرد قد يهدد سلامة الجسد لكنه يضمن سلامة العقل والمنطق . ويختار الشاب والفتاة التمرد ، وتتم المواجهة بين عالم الواقع السطحى الزائف وعالم الحقيقة الباطنة ، وتترجم المواجهة الكلامية إلى تشكيل حركى مسرحى دال حين ينتقل الشابين من خشبة المسرح إلى صفوف المتفرجين فتتحول الصالة استعاريا إلى بالوعة - أى إلى مستودع الحقيقة الباطنة والوعى الأصيل ومنابع الحياة والتجدد . ويجسد المؤلف هذه المعانى الإيجابية التى ترتبط بالبالوعة فى رمز الوردتين اللتين تشغلان مكانا بازاً على خشبة المسرح طول العرض . إن البستانى العجوز حبيش الذى ينتمى فى الحقيقة إلى عالم البالوعة الإيجابى رغم سكناه السطح يعهد بالوردتين إلى منى وحسن لرعايتهما فى البالوعة ويذكرنا فى هذا بمفارقة تتردد فى الوجدان الشعبى وتعبر عن نفسها فى عبارة « وردة فى صفيحة زبالة » وما شابهها من تعبيرات . أن الوردتين فى المسرحية تمثلان خيطا رمزيا

ينتظم كل العناصر الإيجابية فى عالم المسرحية فوق وتحت السطح ويؤكد بدوره رمزية المكان المسرحى وهو البالوعة .

وتنتهى هذه الوحدة الدرامية فى البناء بكرشندو الاتهام والتحفظ على منى وحسن فى البالوعة ، الذى يحاكى ويقابل كرشندو العد التنازلى فى اللوحة الأولى ، وبتحول البالوعة إلى سجن واقعى ورمزى .

٣ - وفى الوحدة الدرامية التالية يتطور الحدث الدرامى على مستوى تراكم الدلالة من خلال سلسلة من التحولات الرمزية التى يمر بها الفضاء المسرحى . فالبالوعة التى تحولت إلى سجن على مستوى الواقع فى الوحدة الدرامية السابقة تغدو هنا مرفأ وبيت زوجية يصفه المأذون الذى يزوج منى وحسن بأنه « شرح » وواسع ، وتطلب والدة منى منها أن تجعل زوجها يكتبه باسمها لأن « الشقة من حق الزوجة » ! وحين يخترق حسن جدار البالوعة وينجح فى الوصول إلى المياه الجوفية النقية يتحول المكان من خلال هذه الاستعارة إلى عالم مثالى يهدد بأن ينفصل تمامًا عن العالم الواقعى فى ضوء اكتفائه الذاتى . وحين يزور أحمد شقيقه حسن (فى البالوعة - السجن - البيت) ويقص عليه قصة عادية هى طفح المجارى فى بيت والدته يبدأ المكان المسرحى فى التحول إلى سفينة نوح الناجية من الطوفان . ويتحقق هذا التحول عن طريق إضفاء لمسات سيريالية إلى القصة العادية مثل انفجار المجارى من الفرن - بكل ما يحمله الفرن من دلالات ،

وذهول الوالدة وفرارها الملتاع وهذيانها بأن الطوفان قد جاء . ويستدعى انفجار المجارى السريالى وهذيان الوالدة - الذى يذكرنا بحكمة هاملت فى جنونه - قصة طوفان نوح التى ترددت من قبل على لسان الشخصيات الإيجابية ، فيكتسب انفجار المجارى الذى يغرق شوارع عالم السطح الواقعى دلالة أسطورية كنذير بغرق العالم وفساده ، ويتحول عالم البالوعة المنعزل المثالى الذى يضم ذكرا وأنثى إلى سفينة النجاة .

وتنتهى هذه الوحدة بغزو آخر من العالم الفوقى الزائف ممثلا فى مذيعة التلفزيون ، و« كرشندو » مطاردتها لخادمتها الصغيرة الفقيرة التى لا يكفى أجرها لمدة عام لشراء فردة حذاء مستورد مما ترتديه المذيعة . وفى هذه المطاردة الهزلية المؤلمة تتكرر المواجهة الدرامية بين العالم السطحى الفاسد ممثلا فى المذيعة أو بوق النظام ورمزه المبهرج وعالم البالوعة - أى عالم المطحونين أصحاب الوعى الحقيقى ممثلا فى الخادمة الصغيرة التى تعى جيداً قصة نوح وتسردها على الطفلين .

٤ - وتكرر الوحدة الدرامية القصيرة التى تختم العمل نمط الغزو والمطاردة فى اللوحة السابقة ، فالمحققون يغزون عالم البالوعة ويطاردون حسن ومنى بالاتهامات المحفوظة . ومن خلال الأرقام الدالة التى ترد فى الاتهامات تتحول محاكمة حسن ومنى إلى محاكمة للشعب المصرى بأكمله . وفى هذه المطاردة يكتسى أسلوب الكاريكاتير الهزلى الذى

ميز المطاردة السابقة مسحة أكثر إظلامًا وآلية ورعبا ويتحول إلى أسلوب الجروتسك . وتحوّل آلية المحاكمة ، التى توحى بحتمية الإدانة واستحالة الفرار ، المكان المسرحى إلى سجن مرة أخرى . ويولد هذا التحول انفجار حسن ومحاولته تدمير المكان ، لكن منى تعزف لحن قصة نوح مرة أخرى فيعود المكان سفينة أمل ورجاء . وتنتهى المسرحية فى النص المطبوع على هذا اللحن الهادئ . أما فى العرض فقد ترجم المخرج معانى اللحن إلى كلمات حماسية عالية النبرة تؤكد إصرار الشعب على إنقاذ الوطن من الغرق ، وربما فعل ذلك لأن المتفرج المصرى اعتاد النهايات الصارخة أو ما يسمى بالستارة الختامية الساخنة .

ومن القراءة التحليلية السابقة يتضح لنا أن الحدث الدرامى فى ٢ تحت الأرض يتشكل وفق حركتين أساسيتين :

أ - حركة هبوط (سقوط فى البالوعة = غوص استشفائى إلى أعماق النفس = غرق فى الطوفان) تفضى إلى :

ب - حركة صعود (إلى الوعى الحقيقى = إلى سفينة النجاة) .

ونلحظ هنا أن الصعود لا يتحقق واقعيا بل معنويا فقط على مستوى الرمز والاستعارة . فحسن ومنى لا يخرجان من البالوعة جسديا فى نهاية المسرحية لأن منطق المسرحية لا يجيز ذلك ، إذ كيف يتأتى لهما أن يتنفسا جو الزيف بعد أن وصلا إلى الحقيقة ؟

وتتسم كل من حركتى الحدث بوقوع انفجار ، فحركة السقوط المادى إلى البالوعة فى البداية يعلنها انفجار مادى ، وحركة الصعود المعنوى يعلنها انفجار رمزى ، إن صدى الانفجار الأول يتردد فى جنبات المسرحية ويشكل ما يشبه الخلفية الموسيقية للأحداث .

وتنتظم البالوعة كمكان رمزى حركة الحدث الهابطة - الصاعدة ، وإيقاعاته الانفجارية ، وتوحد عناصر العرض فى وحدة دلالية كثيفة مركبة . إن دقة التشكيل والإيقاع فى هذا العمل تقترب به كثيراً من روح الشعر والموسيقى فى أثره الجمالى ، رغم سخونته السياسية وطابعه الكوميدى ، وذلك لأن التشكيل يستعير تقنيات الشعر والموسيقى فيستخدم التقابل والتوازى والتكرار مع التنويع ، ويستخدم الاستعارة والرمز والإيحاء والمفارقة .

وكان من حسن حظ هذا النص الجيد أن تصدى لتنفيذه مخرج قدير هو فهمى الخولى وفنان الديكور المتميز أشرف نعيم ، فقد جاء العرض المسرحى ترجمة إبداعية حقيقية تتميز بالابتكار والخيال والدقة والحيوية . لقد تعامل المخرج مع المسرح كوحدة كاملة لا تنفصل فيها خشبة المسرح عن الصالة فى مشاهد المجاميع (الافتتاح - المؤتمر الصحفى - مذيعة التلفزيون) ، وعمق معنى النص حين احتفظ بكاميرات التلفزيون والميكرفونات طول العرض فى مقدمة الصالة أمام الجمهور ليؤكد طبيعة الرابطة المصنوعة والمصطنعة بين الواقع فى حقيقته والواقع كما تصوره

أجهزة الإعلام ، وأكد عنصر المواجهة بين سكان البالوعة وسكان السطح وأثرى دلالته حين جعل الشابين منى وحسن يوجهان أسئلتهما إلى المسئولين الواقفين على خشبة المسرح من وسط الجمهور فى الصالة . وأبرز المخرج الجانب الكاريكاتيورى للنص فى اختياره لأحجام الممثلين فتميز المحافظ (سامح عزمى) بالضخامة البالغة ، والخادمة نبوية بالهزال الشديد ، ومدير الأمن (أحمد فؤاد سليم) بالطول البالغ ، وجندى الأمن (أحمد شهاب) بالقصر الشديد ، وحول حفل افتتاح البالوعة الرسمى إلى حفل راقص هزلى على النمط الغربى فجاء شديد الفكاهة .

وأحسن فهمى الخولى حين تخلى عن تصور المؤلف فى النص المطبوع لتنفيذ مشهد المحاكمة وأحل محله لوحشة تعبيرية يتحول فيها المحققون إلى حشرات زاحفة - عناكب أو صراصير - فأكد من خلال الصورة المسرحية طبيعة ومعنى الغزو المتكرر للبالوعة وعنصر الرعب فيه من ناحية ، وواقع البالوعة المادى كمكان تزحف إليه الحشرات من ناحية أخرى .

وتكاتف الديكور مع الإخراج فى توضيح وتعميق دلالات النص فحول أشرف نعيم المسرح إلى بالوعة سوداء تحدد ملامحها المواسير المعدنية الدائرية التى توحى بمعنى الحلقة المفرغة وخيوط العنكبوت فى آن واحد (ويجدر بنا أن نتذكر أن مدير الأمن فى النص يدعى عنكب) . وفى مشاهد منى وحسن فى الجزء الأول يسقط من أعلى - أى من سطح

الأرض شعاع ضوء مقلوب (يتخذ شكل الرقم ٧ بدلاً من الرقم ٨) ليترجم فى تشكيل ضوئى دال فكرة المنطق المعكوس فى المسرحية ويعلن أن الضوء فى عالم المسرحية المقلوب على رأسه لا ينفذ من السطح إلى الداخل بل ينبع من الداخل ليعد بأن يتسع ليغمر السطح المظلم . ويتأكد هذا المعنى عن طريق الإضاءة أيضًا فى الجزء الثانى حين يتحول شعاع الضوء المقلوب إلى قرص شمس وردى يتوسط الدائرة الداخلية فى عمق المسرح . واستخدم المخرج الستائر السوداء التى تلف خشبة المسرح استخداما ذكيا فكانت تنفرج أحيانا لتشكل مستطيلا لونيا يوحى بشاشة السينما أو باختلاف الزمان أو المكان وفى المشهد الأخير اتخذت شكلا يوحى بشراع السفينة . وقد أصاب تمامًا حين حَيّد الإضاءة بصورة كاملة فى مشاهد الزيف الجماعية فقد أفاد هذا فى بلورة معانى السطحية والتسطيح التى ترتبط فى المسرحية بأهل السطح .

ولا نستطيع أن نمتدح الإخراج والديكور والإضاءة دون أن نثنى على الإطار الموسيقى للعرض الذى صممه عمر خيرت والذى تميز بالملمحين الرئيسيين لهذا العرض وهما القيمة الجمالية المتميزة والفاعلية الدرامية . ولا يجب أن ننسى أبطال العمل من الممثلين - وفى هذا العرض كان الجميع أبطالا . وكم أسعدنى أن اختار المخرج ممثلين من شباب المسرح القومى فأثبت أن لدينا صفا ثانيا من النجوم الموهوبين القادرين على حمل لواء حركة الازدهار المسرحى التى نأمل فيها . لقد أثبتت محمود مسعود

موهبته التمثيلية المتفـردة وحضوره المسرحى النادر ، وكانت فاطمة التابعى بسيطـة جذابة وإن كانت تتـعامل مع دورها أحـيانا باسـتخفـاف لا يليق بأبعاده ويضعف من دلالاته وكانت أفضل فى الجزء الثانى كثيراً عن الجزء الأول . أما زين نصـار فكان عظيما فـى دور المتحدث الرسـمى وتقمص تمامًا الشخصيـة العامة التى فصل أداءه عليها حـتى أن ملامح وجهه المرنة تمامًا اكتسـبت شبها منه ، وليس هذا بـغريب عليه بعد أن أثبت مـوهبته العريـضة فى **رسائل قاضى أشبيلية** . وكانت سـهير أمين مفـاجأة العرض التمثيلية بحيويتها الدافقة وحضورها المبهج الساخن وأثبتت - رغم سمتها الجادة فى الحياة - قدرة فائقة على الأداء الكوميدى الكاريكاتورى . وكان ثنائى أحمد فؤاد سليم وأحمد شهاب موفقا ممتعا للغاية ولفت مؤمن البرديـسى الأنظار بخفـة ظله فى دور المأذون وأدى حسن العـدل وسعـيد الصالح دوريهما ببساطة مؤثرة فى ثنائى عليش وحبيش . وأخيراً علينا أن نذكر للـسيدة سـميحـة أيوب فضلهـا على هذا العرض ، فلولا مـوقفـها الرجولى فى تبنيه والدفاع عنه لما خـرج إلى النور ولما شهد المسرح القومى هذا الانتعاش فى موسمه الصيفى .

الجوازة المستحيلة(*)

حين ترجم الأديب والفيلسوف الفرنسى (جان بول سارتر) مسرحية **الطروادیات** للشاعر اليونانى القديم (يوريبيديس) قدم لها بقوله : « أننا ندرك فى هذه المسرحية أن الشاعر يستخدم الموروث الشعبى والعقائد التقليدية والأعراف السائدة لا ليكرسها ، بل ليسخر منها ويكشف زيفها » .

ولعلنا نجد فى قول (سارتر) هذا أفضل وصف للطاقة الفاعلة والمحركة فى مسرح عبد العزيز حمودة فى مجموعة ، فهو مسرح تتشكل ملامحه الفنية والفكرية من خلال سعى المؤلف الدائب إلى فحص الأساطير التى تغلف حياة الشعب وتفجير ما يستخدم منها لتغييب الوعى أو تكريس سلطة فئة حاكمة عن طريق تحويلها إلى كيان رمزى يرتبط بعالم الخوارق والمعجزات . وسواء تعرض المؤلف لأسطورة فرعونية كما

(*) مسرحية : **ابن البلد** ، تأليف : د. عبد العزيز حموده ، إخراج : أحمد زكى ، ديكور : جريجورى سميث ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على خشبة المسرح القومى فى ديسمبر ١٩٨٧ . .

فعل فى مسرحيته الأولى **الناس فى طيبه** ، أو دلف إلى عالم الفانتازيا ليختلق مثالاً دالا يكشف آليات صنع وتوظيف أسطورة الحكم فى كل زمان ومكان كما فعل فى **الرهائن** ، أو تناول حكاية عربية وسيرة من السير الشعبية كما فعل فى مسرحيته الأخيرة **الظاهر بيبرس** (التى تعرض الآن على المسرح القومى تحت عنوان **ابن البلد**) فى كل الحالات نجد المؤلف ينطلق من تعريف للأسطورة يقترب من المعنى الذى بلوره المفكر والناقد الفرنسى (رولان بارت) فى كتابه الشهير **أساطير** الذى وصف الأسطورة فيه بأنها نسق لغوى رمزى ونمط خاص من أنماط إنتاج الدلالة (Mode of Signification) يتبلور فى إطار توجه فكرى محدد يرتبط بفئة اجتماعية مهيمنة ويحمل رسالة مضمرة .

إن عبد العزيز حموده يتناول الأسطورة بهذا المعنى - أى باعتبارها خطابًا أيديولوجيا مصنوعًا يوظف لصالح مجموعة بعينها ، وهو يكرس ممارساته الفنية وفعله الإبداعى لتنبيهنا إلى هذه الحقيقة فى المسرحية تلو الأخرى ، ويدعونا إلى فحص الأسطورة - أى أسطورة قديمة أو معاصرة - فى ضوء الظرف التاريخى والسياسى الذى أنبتها حتى نسبر أغوارها الفكرية وأهدافها الأيديولوجية .

وفى مسرحية **الظاهر بيبرس** يختار حمودة سيرة هذا البطل التى تناقلها الرواة من عصر إلى عصر ليضعها بكل ما يكتنفها من خوارق ومعجزات تحت شمس الفكر ، ويتبع فى تحقيق هذا الهدف سياسة

تشكيل درامى تتسق وطبيعة مادته من ناحية ، وتجسد رؤيته التحليلية الناقدة من ناحية أخرى ، وتصل الماضى بالحاضر من ناحية ثالثة .

إن التشكيل الدرامى فى مسرحية **الظاهر بيبرس أو ابن البلد** يعتمد على مزج صيغتين مسرحيتين متقاربتين - إحداهما قديمة شرقية والأخرى حديثة غربية : أما الأولى فهى صيغة الرواية الشعبية التى تجمع بين السرد والتشخيص فى أداء شاعر الربابة ، وأما الثانية فهى صيغة « المسرح داخل المسرح » التى ترتبط فى الأذهان باسم الكاتب المسرحى الإيطالى (لويجى بيراندللو) رغم أن أصولها تعود إلى عصر شكسبير . وتستخدم المسرحية عناصر الصيغتين فى تشكيل فنى دال يصبح فيه الراوى حاملا لعنصر السرد على مستوى الشكل ، وعنصر الأسطورة على مستوى المضمون ، ويشغل عنصر التشخيص فيها مساحة المسرحية داخل المسرحية فى التشكيل العام ، ويتحول من نشاط موازر يجسد ويدعم نشاط السرد وما يطرحه من فرضيات فكرية إلى نشاط معارض ناقد كاشف يتجادل مع هذه الفرضيات - أى مع الأسطورة .

إن جدل السرد والتشخيص - أو الرواية والمخايلة - هو مبدأ التشكيل الأساسى فى المسرحية (Formal Principle) وهو مبدأ يتحقق على المستوى التيمى (Thematic Level) فى الجدل المحورى بين وهم الأسطورة (الذى يطرحه الراوى أو عنصر السرد) وحقيقة التاريخ (التى تكشف عنها المسرحية أو عنصر التشخيص) ، ثم فى عرض خيال الظل

الذى يتشكل أيضًا من خلال السـرد والتشخيص ، ويقدم صورة مـصغرة ساخرة للعرض الكبير الذى يتـوسطه ، ويطرح جدلاً حول هدف التمثيل بين الوهم والحقـيقة - أى بين الترفـيه والتغيـيب من ناحية ، والتوعـية والتنوير من ناحية أخرى . وعلى مستـوى لغة النص نلمح مبدأ التشكيل الجدلى هذا فى تشابك وتنافر مستـويات اللغة التى يوظفها المؤلف توظيفًا دلاليًا ذكيًا فى جانبيها الشكلى (أى تشكيلها الصوتى) والمضمونى (أى ما تعبر عنه من معانى وأفكار) فهناك اللغـة العامية الحديثة التى يتكلمها أهل البلد والتى يطرحها المؤلف باعتبارها وعاء الوعى الحقيقى ولغة الواقع الشعبى المستمر والفن الحقـيقى الذى يعبر عن هذا الواقع ، وهناك العربية الفصـحى التى يجعلهـا المؤلف وعاء البطولة الرسـمية والتـاريخ الرسمى بوثائقه ومنشوراته من ناحـية ، ولغة خيال الظل من ناحـية أخرى - أى لغة المـسرح الهابـط الذى يفرزه الحكم العـسكرى (الذى يمنع الكلام فى السياسة) ، ثم وعاء السيرة البطولية التى يؤكد المؤلف طابعها الأسطورى التخديرى الكامن فى إيقاعاتها الرتيبـة التى تولد حالة من الغيبوبة العقلية والإبهام الفكرى تـصاحب سرد العـجائب والغرائب . إن الـلغة فى كل حالة تنـشط دلاليا على مسـتوى التـشكيل الصوتى إلى جـانب مسـتوى المضمون فيـصبح مستوى النسق الصوتى للنص تجسـيداً للنسق التيمى من ناحيـة ولمبدأ التشكيل العام مـن ناحية أخرى . كـذلك يولد تقاطع هذه الحالات اللغوية تقاطعات زمنية دالة ومستمرة بين الحاضر والماضى .

فالمسـرحية تبدأ براو علـى مستوى الزمن الحـاضر يسرد علينا بلغـته المميزة طرفًا من سـيرة الظاهر بيبرس يؤكد طبيـعة تناولها الأسطورى فى النـص مـن خـلال التركيز على عنصـر الخـوارق بينما تغطـى فتحـة « البروسينيم » لخشـبة المسرح شاشة تظهر عليها بعـد برهة أشباح خيال الظل ، وبدلا من أن تؤازر هذه الأخيلة (التى تمثل العنصر التشخيصى) رواية الراوى ، أو عنصر السرد ، نجدها تعارضها . فالأخيلة تحملنا زمنيًا فى التاريخ إلى ما قبل حروب الظاهر بيبـرس فى الحبشة وهى الفترة التى يركز عليهـا الراوى لتكشف لنا فى لوحة حركية بسـيطة كيف اعتلى هذا البطل عرشه ، ولتلخص تاريخ المماليك القائم على الغدر والخيانة .

ويطرح هذا التناقض المبدئى بين رواية الراوى وأخيلة المخايلين فى آن واحد مبـدأ التشكيل الأساسى فى العمل كله ، وكـذلك السؤال المحورى الذى يحكم نسق الدلالة فى المسـرحيـة - أى الذى تشكل المسرحـية فى مجمـوعها محاولة للإجـابة عليه . ويتلخص هذا السؤال فى حقـيقة هوية بطل السيـرة التى يرويها الراوى : ما هى حـقيقة الظاهر بيـبرس ؟ وأين نجدها - فى وهم الأسطورة أو حقيقة التاريخ .

ويفضى هذا السؤال بصـورة منطقية مقنعة إلى انتـقال زمنى أو عودة إلى التـاريخ فى محـاولة الإجابة عليـه تفـضى بدورها إلى تغيـر شكلى أسلوبى وإلى تغير فى المنظور الفكرى . فمـا أن يتبلور السؤال من خلال التـعارض المسـرحى بين كلمة الـراوى وصورة خـيال الظل حـتى ترتفع

الشاشة التى تحجب المسرح (وكأنهـا صندوق الدنيا) فيدلف المشاهد من عالم الأسطورة والراوى إلى عالم هذا الصندوق العجيب الكاشف وتنتقل المسرحية على مستوى الزمن من الحاضر إلى عصر بيبرس ، وعلى مستوى المنظور الفكرى من وهم الأسطورة إلى حـقيـقة التـاريخ ، ويتجـسد هذا التـحول الفكرى فى تحـول اللغة من الســرد إلى الحوار ومن لغـة الســيرة المنغمة إلى اللغـة العامية المعاصـرة . وتمثل اللغة العاميـة الحديثة فى هذا الإطار التاريخى عنصرًا مـناهضًا لحركة الابتعاد الزمنى إذ تؤكـد حضورية التاريخ فى الزمن الحاضـر وتنشئ معبرًا لغويًا بين الحـاضر والماضى يؤكد الدلالة الحاضرة للحـدث التاريخى البعيد . ولا يكتفى المؤلف بـهذا المعبر اللغوى بين الحاضـر والماضى بل يوظف أيضًا لغة المسرح الخالصـة ليؤكد هذا المعنى . فالشاشة التى تفصل المتفرج عن المسرح والحاضر عن التاريخ ما أن ترتفع حتى يشهد المتفرج نفسه داخل التاريخ على خشبة المسرح فى لحظته الواقعيـة الآنية - لحظة مشاهدته لعرض مسرحى . فالمسـرحية تبدأ جزأها التمثيلى بمؤلف هو شمس بن دانيال (وهو قناع شفاف لعبد العزيز حموده نفسه، بل ويستخدم لوازم لغوية يعهدها جيدًا من يعرف المؤلف) ، وشـاشة هى صـورة مصـغرة للشـاشة الكبـيـرة التى يـراها المتفـرج فـى الافتتاحية ، ومجموعة ممثلين ومتفرجين ومشروع عرض مسرحى .

ويطرح هذا المشهـد الفكاهى على مستوى الحـوار ما طرحته المـقدمة إيحاءً وتشكيلا : فالحوار الفكه يبلور سؤالا هامًا يربط وهم الفن الهروبى

بوهم الأسطورة التغـييبى . إن المشـهد يسأل : هل نقدم مـسرحًا هروبيًا هدفه دغدغة الحواس وإثارة الغرائز ؟ أم نقدم مـسرحًا واعيًا يعرض حقيقة التاريخ بعيدًا عن الأسطورة ؟ فالممثلون يودون تقديم « مسرح سياسى » - أى بابة عن قـتل بيبـرس لقطز فى الصالحـية ، لكن المؤلف (دانـيال / حموده) يخشى عسكر السلطان والرقـابة التى تمنع الفن الجاد وتسمح فقط بالبابات الهابطة مثل بابة **عجيب وغريب** ، أو **الأمير وصال وطيف الخيال** ، أو **المتيم واليتيم** وغيرها - وكلها ثنائيات رمزية ساخرة تمهد لثنائى بيبرس وعثمان ، وبيبـرس وقطز من ناحية ، وتحمل إشارة ساخرة إلى الوجه القبيح للمسرح التجارى فى مصر الآن من ناحية أخرى . وفى هذا المشهد نلمح قـدرة حمودة على توظيف عناصره المسرحيـة لتؤدى أكثر من وظيفة . فشاشـة خيال الظل الكبيرة تستخدم فى الافتتـاحية للإفصاح عن التناقض بين الأسطورة والتاريخ ، ولإبراز الجـدل التشكيلى بين السرد والتشخيص ثم نجدها - إذ يطابق المؤلف بينها وبين الشاشة الصغيرة على خشبة المسرح من ناحية والناموسية التى تحيط بمخدع بيبرس ويتجسد عليها حلمه وذنبه (فى صورة نفس مـشهد الخيال الافتتـاحى الذى يصور مقتل قطز على أيدى بيـبرس) من ناحـية أخـرى - نجدها تحـول الماضى إلى استعارة للحاضر ، ومسرحية خيال الظل (المسرحية داخل المسرحية) إلى اسـتعـارة للعرض المـسرحى كله من ناحـيـة ولعالم الأحـلام الذى يعج بالأخـيلة التى تكشف الحقـائق من ناحيـة أخرى . ويؤكـد حمـوده هذه

المطابقة الاستعارية بين عالم الفن المسرحى وعالم اللا وعى والحلم (وهى مطابقة تتحقق من خلال فكرة خيال الظل من حيث هو مسرح يعج بالأخيلة) المرة تلو المرة فى ص ٤٢ ، و ص ٩٢ مثلاً وفى قول حميده صراحة للسلطان فى ص ٥١ : « يعنى مولانا بيشوف خيالات كل ليلة !! » وليطرح من خلالها فكرته عن طبيعة فن المسرح ودوره الحقيقى ، فالفن المسرحى فى تصوره يخلق عالما ساحراً كعالم الأحلام يعيد تشكيل الواقع وفق منطقه الداخلى الخاص الذى يشبه منطق الحلم ليكشف الحقيقة ويعرى الزيف .

إن حمودة يستخدم مشهد الخيال فى الافتتاحية بذكاء شديد ليطابق بين العرض المسرحى الذى نشاهده فى الحاضر فى المسرح القومى من تأليفه وبابة قتل بيبرس لقطز التى يخايلها المخايلون فى عصر بيبرس من تأليف شمس بن دانيال بحيث تتحول الشاشة الصغيرة إلى نسخة مصغرة للشاشة الكبيرة ، وتغدو المسرحية التاريخية على خشبة المسرح بدورها صورة مصغرة للواقع التاريخى المعاصر أى للحاضر .

وما أن تتحقق المطابقة بين الحاضر والماضى ، بين المتفرج فى المسرح القومى والمتفرج فى قهوة خشبية ، حتى نبدأ جميعا فى عالم المسرحية المزدوج هذا فى محاولة الإجابة على السؤال المحورى الذى طرحته المقدمة حول حقيقة الظاهر بيبرس أو أى زعيم شعبى تاريخى آخر بين وهم الأسطورة وحقيقة التاريخ .

ويطرح حمودة فكرة الزعامة بشقيها الرسمى والشعبى من خلال بطلين أحدهما يرأس المؤسسة الحاكمة والآخر القاعدة الشعبية ، ثم يحلل مفهوم البطولة الفردية من خلالهما تحليلاً ساخراً باعتبارها حالة أو نزعة تفرد ذاتى مثالى - أى طموح ذاتى يتقنع بالمثل والمبادئ - تتبلور فى فعل انفصال عنيف (يمثل خيانة) يفضى إلى ارتقاء مؤقت يؤدى إلى عزلة مريرة . إن بيبرس يرتقى سلم الحكم العسكرى على أنقاض صداقته مع قطز ، ثم يكسب حكمه شرعية رسمية زائفة من خلال الخليفة العباسى الطفل ، ثم يحاول ارتقاء سلم البطولة الشعبية على أنقاض صداقته مع عثمان ، ثم يحاول الانفراد بالحكم بتصفية المماليك يحدوه فى كل مرحلة من سعيه حلمه الفردى ومجده الذاتى . أما عثمان أو الوجه الشعبى للبطولة الفردية فهو يرتقى فى بحثه عن الجسر الوهمى بين السلطة العسكرية والشعب سلم خيانته لحميدة ولأهله ، ثم وهم الوصول إلى رمز التعالى والعنجهية الطبقية - إلى « ست الناس » .

ومن خلال هذين البطلين اللذين يشكلان معا فى حقيقة الأمر وجهين لعملة واحدة - هى البطولة الفردية ، أو بطلا مزدوجًا هو بيبرس/ عثمان ، يبنى حمودة صورة تحليلية مقنعة لمفارقة الزعيم الوطنى الشعبى الذى يرأس مؤسسة عسكرية حاكمة لها مصالحها الخاصة . إن هذا الزعيم لابد وأن يتمزق بين انتماءين وولاءين لا يلبثا أن يمزقاه . وقد جسد حمودة هذا التناقض والتمزق بتحويل البطل الواحد إلى بطلين يلتقيان فى البداية على هدف مشترك - هو إقامة جسر بين السلطة والناس

أو فتح أبواب القلعة على الحسينية - ثم يصطدمان ويحاول كل منهما أن يمتص الآخر داخل مشروعه (الشعبى أو السلطوى) وينتهى الأمر باندحارهما معا وبتوسيع الهوة بين البطل والشعب ، وبتعميق هيمنة المؤسسة السلطوية العسكرية الممثلة فى المماليك . ولأن بطلى المسرحية يمثلان فى حقيقة الأمر وجهى البطولة الفردية وبطلا واحداً مزدوج الدلالة أجدنى أتفق مع المخرج فى تغييره لعنوان المسرحية من **الظاهر بيبرس** إلى **ابن البلد** : فابن البلد عنوان غامض الإشارة نوعا ، لا يحدد بصورة قاطعة دلالته إسميا ، ويحمل لذلك تورية ساخرة فحواها غياب ابن البلد الحقيقى فى ضوء فشل البطل المزدوج (بيبرس / عثمان) فى تحقيق هذا الدور .

إن صيغة البطل المزدوج هذه تُطرح فى بداية المسرحية بصورة واضحة حين نجد سؤال الهوية يشمل كلا من بيبرس وعثمان . فالحوار فى المشهد الأول من الجزء التمثيلى يتمحور حول سؤالين عن الهوية والانتماء يمثلان فى حقيقة الأمر سؤالاً واحداً : هل بيبرس مصرى أم مملوكى ! هل عثمان مملوكى أم مصرى ! إن عثمان يصيح فى ص ١١ من النص المطبوع (الظاهر بيبرس ، دار الوفاء للنشر ، ، القاهرة ، ١٩٨٦) :

« جرى إيه يا واد أنت وهو !! أنتم فاهمين أيه . . . ما تكونوش فاهمين أنى علشان صاحب السلطان بقيت منهم ؟ » ثم نجد رجلا يتساءل « فى استحياء وتردد » فى ص ١٢ :

« يعنى قصدك إنه مبقاش من المماليك ! » - قاصدا الظاهر بيبرس . فيقاطعه عثمان صائحًا فى حدة :

« أخرس !! بيبرس مصرى . . ابن بلد زيى وزيك » .

لكن إجابة عثمان الواثقة القاطعة هذه تحفها هالة من التشكيك وعدم الاقتناع التى تولدها كلمة « يا خوفى » التى يرددها المؤلف / دانيال بين الحين والآخر فى مقاطع دالة من الحوار بحيث تشكل ما يشبه تعليقا كوراليًا ساخرًا متشككا يلح فى طلب التحقيق فى أقوال عثمان وقياس صدقها . وهذا ما تفعله المسرحية فى مجموعها .

وسؤال الهوية الذى يشمل كلا من بيبرس وعثمان على اختلافهما يوجد بينهما من ناحية لكنه يبرز تناقضهما أيضًا من ناحية أخرى . فعلاقة بيبرس بعثمان علاقة ظاهرها التوحد باطنها التنافر ، أى أنها علاقة تتخذ شكل المفارقة . وتطبع بنية المفارقة التى تنتظم العلاقة المحورية فى النص كل العلاقات الأخرى وتصبح البنية الحاكمة لكل العلاقات المطروحة . وتتجلى بنية المفارقة التى تنتظم النص فنيًا وفكريًا فى تنويعات كثيرة شكلية وتيمية . فهى تبرز على مستوى الشكل فى علاقة السرد بالتمثيل من ناحية وعلاقة المسرحية التاريخية بمسرحية أو بابة خيال الظل (أى المسرحية داخل المسرحية) من ناحية أخرى . ففى كلتا الحالتين نجد العلاقة تجمع بين التآزر والمساندة والتعارض والتنافر والمناقضة . وعلى مستوى المضمون أو النسق التيمى نلمس بنية المفارقة فى صداقة البطل

الرسمى العسكرى بيبرس والبطل الشعبى عثمان على مستوى الهدف القومى الوهمى المشترك (إقامة جسر بين الحاكم والناس) وتنافرهما على مستوى المصلحة الذاتية والانتماء الطبقى ، ثم تتكرر المفارقة فى اتصال حميدة بالمماليك اتصالا جسديًا حميما ونفورها العنيف منهم معنويا ، ثم فى حب « ست الناس » لعثمان على مستوى العلاقة الإنسانية والعاطفية، ورفضها الزواج منه على مستوى المصلحة الطبقية ، ثم فى علاقة عثمان وبيبرس كل بطبقته من ناحية وبالطبقة التى يسعى للانتقال إليها من ناحية أخرى . فعثمان يرتبط عاطفيًا بحميدة ومكانيا بالحسينية لكنه فى الدفاع عن مصلحتهما يهجر الحسينية إلى القلعة وحميدة إلى ست الناس، وبيبرس يرتبط بطبقته وبالشعب بعلاقة قوامها النفور والمؤازرة فى كلتا الحالتين .

ويلخص حمودة هذه المتناقضات التى تطبع العلاقات المشكِّلة للنص فى فكرة أو صيغة لغوية دالة يمكننا اعتبارها استعارة للفرضية الفكرية المحورية فى النص وهى عبارة : « الجوازة المستحيلة » . وتتحقق هذه العبارة دراميا فى المسرحية فى أربع تنويعات : حدوتة الأراجوز ، حدوته الأمير وصال ، حدوتة عثمان وست الناس ثم حدوتة عثمان وحميدة . إن كل قصة من هذه القصص الأربع تطرح مشروع زواج يفشل فى تحقيق الشرعية فى جانب من جوانبه المادية أو المعنوية : ففى قصتى الأراجوز والأمير وصال ينجح مشروعا الزواج ظاهريا ويتحققان ماديا فى العقد

المكتوب ، لكن النجاح الظاهرى ينطوى على فشل معنوى ذريع ينفى الشرعية الحقيقية عن الزواج وإن احتفظ بشرعيته الصورية . وفى حالة الأراجوز يفشل الزواج معنويا ويتحول إلى علاقة استغلال واستعباد لغياب التكافؤ والخلفية الطبقية المشتركة وقيم العدل والمساواة ، وفى حالة الأمير وصال يفشل زواجه لاعتماده على التعمية والزيف وغياب قيمة التعرف والمعرفة الحقيقية التى تجعل الأمير يقع فريسة لتضليل الخاطبة . أما فى حدوتة عثمان مع حميدة أولاً ، ثم مع ست الناس بعدها فنجد ارتباطا معنويا يفشل فى أن يتحقق فى كيان واقعى شرعى لنفس الأسباب التى أدت إلى فشل زواج الأراجوز والأمير وصال ، فوقوع عثمان فريسة للزيف والتضليل يحطم علاقته بحميدة فيهجرها رغم ارتباطه المعنوى بها ، وغياب التكافؤ والمساواة والخلفية المشتركة يمنع زواجه من ست الناس رغم حبها له .

إن حمودة يطرح من خلال هذه القصص الأربع تعريفا لمعنى الزواج الحقيقى الذى تتسع دلالته فيصبح تعريفا لأى علاقة ارتباط حقيقية مشروعة . إننا ندرك من خلال هذه التنويعات على فكرة الزيجة المستحيلة أن أى علاقة « وصال » أو ارتباط مشروع لابد وأن ترتكز على دعائم التكافؤ والمعرفة والصدق حتى تتحقق لها الشرعية الكاملة المادية والمعنوية التى لا تكفلها الشكليات أو الإجراءات الصورية فقط . ونلحظ أن هذا التعريف الإيجابى للزواج أو لأى تواصل صادق يتبلور فى المسرحية

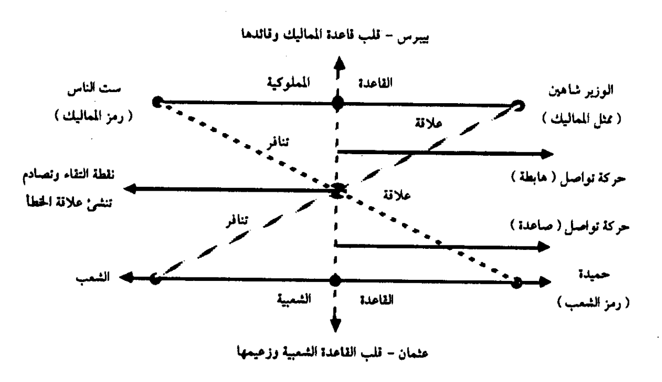
بصورة غير مباشرة ، من خلال تقديم تعريفات أخرى سلبية تبرز غيابه . أى أن التعريف الإيجابى يتحقق عن طريق تقديم البدائل السلبية الزائفة : فعلاقة عثمان بست الناس تكشف عن حقيقتها فى ضوء علاقته بحميدة ، وعلاقة عثمان بالسلطان تتحدد فى ضوء علاقته بأهل البلد ، وعلاقة بيبرس بعثمان تتضح فى ضوء علاقته بقطز ، وعلاقة حميدة الجسدية بالمماليك تتولد من فشل علاقتها بعثمان ، وعلاقة الشعب ببطله عثمان تنهار تحت وطأة غيابه مكانيا فى القلعة .

وصيغة تقديم التعريف عن طريق تغييبه وتقديم البديل المناقض أو الزائف تولد بطبيعتها فكرة الاستحالة : فالحضور الذى يعرف بغيابه هو حضور مستحيل .

وتبرز استعارة « الجوازة المستحيلة » ، أو التواصل الذى ينطوى على تنافر فى تنويعة استعارية أخرى هى استعارة الجسر المستحيل التى تتحقق فى محاولات عثمان الفاشلة وأمله الواهم فى أن يوحد السلطة العسكرية والشعب وأن يفتح أبواب القلعة على الحارة ، وفى أمل بيبرس فى أن يصل إلى الشعب بنفسه ويكتسب شرعيته الشعبية بعد أن كسب شرعية صورية ، وفى انهيار عثمان حين تتقطع جسوره مع الشعب بانتقاله إلى القلعة ، وفى انهيار بيبرس حين يفقد جسوره مع طبقته من ناحية ومع عثمان من ناحية أخرى .

وفى ضوء ما سبق تفصيله يمكننا أن نخلص إلى أن الحدث الدرامى

فى مسرحية ابن البلد يتشكل من حركـتين متعارضتين : حركة تسعى إلى التواصل (تتجـسد تيميا فى الزواج والصـداقة والجسر) وحركـة مناقضة معـارضة تقول باسـتحالة التـواصل (وتتجـسد تيمـيا فى فشل الصـداقة والزواج وتقطع الجسـور) بحيث يشكل تقاطع الحركـتين علامة الخطأ أو الاستحالة على النحو التالى :



إن السخرية الدرامية التى تنشأ من مـفارقة محاولة التواصل التى تفرز بالضـرورة الاصطدام والتنافـر تبرز فى هذا الشكل الـهندسى التجـريدى لحركة النص . فمـحاولة بيبرس وعثمان الالتقـاء تفضى إلى انفصال كل منهما عن قاعدته هبوطا (فى حالة بيـبرس) وصعودا (فى حالة عثمان)، وما أن يصلا إلى نقطة الالتقاء حـتى نجد أن محاولة إقامة خط واصل أو

جسر بين القاعدتين (السلطوية والشعبية) قد أفرز مثلثين مضمرين متصادمين يشكلان مع علامة X - أى علامة الخطأ والاستحالة . وتتجسد علامة الخطأ هذه فى المضمون فى تيمات العهر والغدر والخيانة .

ورغم التميز الواضح للبناء الفنى فى هذا العمل الذى يمثل فى رأيى أنضج أعمال عبد العزيز حمودة حتى الآن ، إلا أنه لا يخلو من بعض العيوب ربما كان أوضحها وأخطرها هو تأرجح المؤلف فى تصوير شخصياته الرئيسية بين أسلوبى الدرامية الواقعية التى تحمل ظلالا مأساوية، والملحمية الفكرية . لقد حاول حمودة أن يقيم توازنا حساسا بين البعدين الدرامى والملحمى فى شخصيات بيبرس وعثمان وحميدة ونجح إلى حد كبير لولا بعض الفجوات والفراغات فى تبرير دوافع الشخصيات تبريرًا دراميًا مقنعا . فالشخصيات فى بعدها الدرامى تثير بين الحين والآخر أسئلة تفشل المسرحية فى تقديم إجابات شافية لها على مستوى المضمون وتدفع المتفرج إلى الاكتفاء بالتبرير الذى يقدمه الشكل مما يحدث انقساما بين الشكل والمضمون يولد إحساسًا بآلية الربط والتشكيل ولنضرب مثالا أو مثالين على هذا .

إن المتفرج مثلا لا يجد تبريرا مقنعا لسقوط حميدة على مستوى المضمون الواقعى الدرامى للشخصية : فرغم قولها أنها تمارس العهر مع المماليك لتنتقم من نفسها وتطهرها لا نجدنا نفهم سر هذه الرغبة فى تدمير النفس وتشويهها لديها . ورغم ذلك فحين نتأمل سقوط حميدة هذا

(الذى لا يقنعنا على المستوى الواقعى للشخصية كما رسمها المؤلف دراميا) وندركه فى علاقته بمعطيات العمل الأخرى الشكلية والتيمية نجده يكتسب دلالة وتبريرا فنيا مقنعا كعنصر هام فى نسق الدلالة الذى تقيمه المسرحية : فسقوط حميد هو سقوط الوطن فريسة للحكم العسكرى بسبب خيانة ابن البلد ، وهو تلخيص لحالة العهر وغياب الشرعية التى تصم كل العلاقات فى المسرحية . كذلك يجد المتفرج والقارئ انتقال بيبرس من الوفاء إلى الخيانة فى الجزء الثانى مفاجئا بعض الشىء وذلك رغم التمهيد الذى يتم من خلال طرح قصة خيانته لقطز . ويبدو أن حمودة قد خشى أنه إذا أشبع هذا التحول دراميا أن يجئ هذا الإشباع على حساب البعد الملحمى والفكرى للشخصية .

وعلى العكس من ذلك نجد أن تناول حمودة لعلاقة بيبرس بصديقه قطز ، وتحوله من الصداقة إلى الغدر يتسم بالذكاء الدرامى الشديد : ففى مشهد الشبح (الذى يحمل أصداء خافتة من شبح بانكو فى مسرحية ماكبث تكاتف المخرج والممثل أحمد ماهر على إبرازها) - فى مشهد الشبح هذا يجعل حموده الشبح يسأل قاتله مباشرة : لماذا قتلتنى ، وتأتى إجابة بيبرس غامضة لا تبرر أو تشرح أو تقنع . ويوظف حمودة هذه الإجابة السلبية - أى غياب التبرير - توظيفا دلاليا إيجابيا : أن بيبرس يتعلل بحلمه المثالى الذى كان قطز ببراءته يمثل عقبة فى سبيل تحقيقه ولا يشرح لنا كيف ، ولماذا ! - أى كيف ولماذا كانت البراءة عائقا ، ورغم

ذلك يدرك المتفرج بوضوح شديد من المعالجة الدرامية الذكية للمشهد الإجابة الحقيقية التى تتوارى خلف الإجابة الغامضة الزائفة وهى أن بيبرس (دون لف أو دوران ، وليقل ما يشاء) قد قتل قطز ليحتل مكانه ، وأن مطامع بيبرس الشخصية وطموحه الفردى تتخفى تحت قناع الحلم القومى المثالى ، وإن لم يدرك هو نفسه ذلك .

أما شخصية عثمان فقد نجت إلى حد كبير من عيوب التحول اللا مبرر - باستثناء تحول لهجة عثمان الفجائى من الصلف والعنجهية إلى الرقة فى حديثه إلى حميدة فى المشهد الأول - وذلك لأن دعامتها الأساسية هى العمى أو فقدان البصيرة . فعثمان هو الوحيد الذى لا يرى الحقيقة فى المسرحية - أو « الأعمى الوحيد » كما يصف نفسه . ورغم ذلك لا تخلو هذه الشخصية من الهنات تمامًا . لقد بالغ حمودة بعض الشىء فى تصوير غباء عثمان وعمائه فاقترب بالشخصية بدرجة خطرة من حدود الكوميديا النمطية الزاعقة ، فكاد عثمان أن يتحول إلى نمط أو كليشيه « الأطرش فى الزفة » أو النمط المتمثل فى المثل الشعبى القائل « الجسم جسم ثور ، والعقل عقل عصفور » ! ويبدو أن حرص حمودة الشديد على تأكيد البعد الساخر فى تناوله لفكرة البطل ورغبته فى ألا يطغى البعد الدرامى على البعد الملحمى فى الشخصية قد أوقعه فى هذا المطب . وأغلب الظن أن المؤلف قد بدأ فعله الإبداعى بتصور درامى - أى بتصور حدث ينشأ ويتطور من خلال علاقات صراع بين بطليه المحوريين - ثم شرع فى مرحلة لاحقة فى إضافة التنويعات التشكيلية

الأخرى وتركيب الصيغة الملحمية مما جعل بعض علاقات التشكيل تبدو أحيانا وكأنها مفتعلة أو آلية تفتقر إلى ذلك الالتحام العضوى الذى يولد الطاقة الشعرية ونعنى بها بالتحديد قدرة العلاقات التشكيلية على توليد قراءات متعددة - أى تعدد الدلالة . لقد حاول المؤلف جاهدا أن يستوعب تصوره الدرامى المبدئى ، وشخصياته التى تفصح خطوطها الأساسية عن صيغة مأساوية ، فى إطار صيغة مسرحية معارضة هى الصيغة الملحمية . لكن محاولة الاستيعاب لم تنجح تمامًا كما يتضح فى المساحات اللامقنعة اللامبررة فى سلوك الشخصيات التى ذكرناها سابقًا ، وفى ذلك الإحساس العام بآلية الربط ، وفى تلك المشاهد المعلقة الزائدة - خاصة فى الجزء الثانى - التى يمكن حذفها دون أن يتأثر النص - وأعنى بها بالتحديد مشهد بيبرس مع شاهين فى بداية الفصل الثانى ، الذى يكرر ما سبق طرحه فى الافتتاحية السردية أو الإنشادية وهو انغماس بيبرس فى صرعات شخصية مع الملوك والرؤساء وانصرافه عن إصلاح الأمة . لقد إنساق المؤلف لإغراء «الإسقاط» هنا دون داع ، فأطال المشهد على حساب إيقاع الحدث المسرحى. ومن المشاهد الزائدة التى تكرر ما سبق طرحه دون أن تضيف جديدًا نجد أيضًا فى الجزء الثانى مشهد عثمان مع ست الناس ، ثم مشهد حميدة مع شمس بن دانيال وحديثه عن الوحدة العربية . ولا يسعنا إلا أن نعترف بأن الجزء الثانى من المسرحية لا يتمتع بنفس التماسك الفنى الذى يميز الجزء الأول ، فهو لا يحمل خط تطور واضح بل يتشكل فى سلسلة من التكشفات التى يمثل كل منها ذروة كاذبة

(False climax) - أى ذروة توحى بنهاية المسرحية ، مما يعطى إحساسًا بالتكرار والرتابة .

ومن المطبات الأخرى التى وقع فيها النص مطب التعارض الأيديولوجى الواضح بين حديث عثمان عن « الطبقات » و « التنمية الاجتماعية » الذى يسوقه حمودة فى لغة معاصرة تمامًا ، بل وشبه وثائقية، وكأن عثمان يقرأ فى كتاب - مما يعطى الخطاب توجها أيديولوجيا واضحا محددًا - وحديثه عن إغلاقه « الحانات ودور اللهو » باعتباره قمة الإصلاح !

لكننا رغم الهنات والمطبات لا نستطيع أن نختتم الحديث عن النص دون أن نشيد بقدرة حمودة فى أفضل حالاته على إدارة الحوار الدرامى وتوظيفه على عدة مستويات ، فنجد الحوار يعمل فى آن واحد على تطوير الحبكة ، وتعميق عناصر التورية الدرامية الساخرة ، وبلورة الفرضية الفكرية الحاكمة للعرض . ففى الجزء الأول مثلا تنطق حميدة جملة واحدة ساخرة (ص ٢٩) تحقق الوظائف السابق ذكرها . فبعد كل التبرير الذى يسوقه عثمان فى دفاعه عن علاقته بالسلطان وصعوده للقلعة ، وحديثه عن مصر والمصلحة الوطنية والأهداف القومية تصيح به حميدة فجأة قائلة : «طب ما تتجوزها» وتكشف لنا هذه الجملة البسيطة الموجزة (التى تصدمنا وكأنها قنبلة دلالية انفجرت فجأة) عن أعماق حميدة ومشاعر الغيرة والمرارة التى تضطرم بها ، وتقدم لنا فى نفس الوقت خيطا جديدًا من

خيوط الحبكة ، وتحول مشروع الزواج المرتقب بين عثمان وست الناس إلى امتحان لمصداقية الشعار المرفوع .

وإلى جانب الحوار الذى يعمل على عدة مستويات نجد حمودة يلجأ بين الحين والآخر إلى حيلة تكرار تشكيل حركى معين بحيث يرهص التكرار الحركى بفعل مستقبلى مشابه لفعل ماض من ناحية ، ويخلق تورية ساخرة تعلق على المشهد الحاضر من ناحية أخرى . ففى أول لقاء بين بيبرس وعثمان فى النص مثلا ينتهى المشهد الذى تمحور حول المساواة بين المماليك والشعب وتواصل القلعة والحارة بمفارقة ساخرة على مستوى الحوار المنطوق (إعطاء منزل لعثمان فى القلعة) ، لكن حمودة لا يكتفى بهذا فيعمق السخرية بأن يمهد لها حركيا عن طريق تجميد مشهد مصافحة بيبرس لعثمان وإبرازه اضائيا (كما تنص الإرشادات المسرحية) وذلك حتى يستدعى إلى ذهن المتفرج مشهد خيال الظل الافتتاحى الذى يصافح فيه بيبرس قطز ثم يطعنه . فالاستدعاء يوحد بين قطز وعثمان ويرهص بمصير الصداقة بين عثمان وبيبرس ويقدم تعليقا ساخرًا على ما دار فى المشهد ناسفا كل الشعارات المرفوعة .

إن حمودة يستخدم فى عرضه هذا مفردات تيمية مألوفة فى المسرح المصرى منذ الستينات وحتى الآن - مثل علاقة الحاكم بالشعب من ناحية وبأعوانه ومؤسسة الحكم من ناحية أخرى ، ومثل فكرة البطل الفرد ، والمومس الفاضلة ، والبطلة رمز الوطن ، والأرض المستباحة ، والبطل

المضلل ، وأشكال الفلكلور الشعبى ، وصيغة البطل المزدوج والمسرحية داخل المسرحية وغيرها . . لكنه ينجح من خلال توظيفه المتمكن الذكى للمفارقة الدالة والتورية الساخرة من إعادة تشكيل هذه العناصر فى رؤية فنية وفكرية متماسكة ومقنعة إلى حد كبير تفصح عن قراءته لعلاقة الأسطورة بالتاريخ .

وقبل أن ننتقل إلى الحديث عن العرض والإخراج علينا أن نسجل فى البداية حقيقة هامة وهى أن التشكيل الدرامى فى نصوص حمودة يتم عادة فى إطار رؤية مسرحية « إخراجية » - أى فى فضاء مسرحى واضح المعالم . فالعالم المسرحى عند حمودة لا يتحقق على مستوى الكلمة المنطوقة فقط بكل تورياتها ومفارقاتها وتقاطعاتها الدالة ، ومساحات الصمت التى تكتنفها ، بل يتم أيضًا على مستوى الخيال المسرحى الصرف الذى يوظف عناصر الرؤية المسرحية فى التشكيل الفنى للعمل . وربما لهذا السبب قد يجد المخرج الذى يتعرض لنصوصه صعوبة فى الإفلات من تصوره المسرحى لتقديم النص الذى يضمره فى إرشاداته المسرحية . وربما لهذا السبب أيضًا يشعر المتلقى بأن أى تعديل أو تغيير فى التصور المسرحى الذى يطرحه المؤلف للنص لا يخدمه أو يضيف إليه بقدر ما ينتقص من فعاليته المسرحية . وفى إخراج النص التزم المخرج أحمد زكى بتصور حمودة الإخراجى فى مجموعه باستثناء بعض المناطق التى نجملها فيما يلى :

١ - استبدل المخرج الراوى وربابته بفرقة كاملة للعزف والغناء الشعبى تطلبت بدورها « مايسترو » يقودها بصورة واضحة أمام المتفرجين فتحول الراوى الشعبى إلى صيغة رسمية « مستنطقة » و « مستنطعة » بعض الشىء ، وهل سمع أحد عن عازف ربابة يقوده مايسترو !! أضف إلى ذلك أن التنغيم والإنشاد قد أضفى على الافتتاحية السردية نوعا من « الهيصة » الاحتفالية ضاعت فى ثناياها دلالة التعارض بين رواية الراوى ومشهد خيال الظل ، وبين الرواية والتاريخ . وثبت المخرج المنشدين فى تشكيل حركى مسطح مدة طويلة فأضاف إلى جرعة الملل النابعة من رتابة الإنشاد .

ويقودنا الحديث عن الراوى هنا إلى الحديث عن افتتاحية المسرحية فى مجموعها كما تمت فى العرض . لقد نفذ المخرج هذه الافتتاحية - وفق إرشادات المؤلف - بحيث يتم جزء منها « أمام الباب المؤدى إلى الصالة ، أو حتى الفناء بعد أن يبدأ المتفرجون فى التوافد على المسرح » (المسرحية - ص ٧) دون أن يأخذ فى اعتباره مدى صلاحية معمار المسرح القومى لتنفيذها . إن المعمار المسرح التقليدى لا يصلح لمثل هذه الافتتاحية التى تتطلب معمارا مسرحيا من نوع آخر لا يتوفر فى المسرح القومى المبنى على غرار مسرح العلبة الإيطالى . وكان على المخرج أن يعمل خياله فى تعديل هذه الافتتاحية لتناسب طبيعة مكان العرض أو أن

يؤخر دخول المتفرجين حتى يشهدوا « الزفة » ثم يدلفوا إلى قاعة العرض وراءها .

أما ما حدث فهو أن المتفرجين دخلوا إلى الصالة وجلسوا ، ثم ترامت إلى أسماعهم أصوات الزفة الشعبية ، فلووا أعناقهم وقتا طويلا ، محاولين التقاط لمحة مما يجرى .. لكن الجهد باء بالفشل ، فأداروا رؤوسهم فى غيظ وملل حتى دخلت الفرقة إلى الصالة فلووا أعناقهم مرة أخرى لأن الفرقة تصورت أنها فى مسرح دائرى فلبثت فى الخلف عند الباب مدة طويلة حتى تقلصت عضلات أعناق المتفرجين فقرروا تجاهل ما يحدث وابتهلوا إلى الله أن تنتهى هذه المهزلة ويبدأ العرض . إن الأستاذ أحمد زكى وهو فنان مثقف ودارس يعلم جيدًا ، بل وعلمنا دائمًا ، أن الحركة المسرحية تصمم فى إطار ووفق طبيعة معمار مكان العرض ، وإن المخرج حين يقرر استخدام الصالة والفناء - إلى جانب المنصة أو خشبة المسرح - كجزء من فضاء تشكيل العرض ، عليه أن يأخذ فى اعتباره قدرة المتفرج أينما كان فى هذا الفضاء المسرحى على الرؤية والمتابعة . لذلك أسفنا أن يحدث هذا الخلل الافتتاحى فى عرض له خاصة وأنه وفق فى توظيف الصالة كامتداد لخشبة المسرح طوال العرض وأكد من خلال هذا التواصل الطابع الملحمى المتمسرح للنص من ناحية ، وتطابق الماضى والحاضر من ناحية أخرى

٢ - حذف المخرج مشهدا هاما للأراجوز يتقاطع مع حديث بيبرس

وعثـمان فى نهـاية الفصل الأول دون تبريـر . إن مشهـد الأراجوز وحبيبته كما وضعه حمودة فى هذا المكان من النص يساهم فى تعميق الصلة الاستعـارية بين فكرة الشرعية فى الزواج والشـرعية فى الحكم وحذفه يضر بالنص لا يفيده . واستبدل المخرج المشهد المحذوف بزفة الأراجـوز التى تنهى الجـزء الأول . ورغم جو البهـجة الذى تبعـثه الزفة ، ولمسـة السخرية الخـفيفـة من الأغنية ، وخفـة ظل الأراجوز هشام جاد وحيويته الملحوظة ، إلا أن هذه الزفة لا تعوض عن حذف المشـهد المذكـور . ونلحظ فى هذا الصـدد أن العـرض لم يوفق فى تنفيـذ الدور التعليقى الساخـر للأراجوز الذى نسمع زمارته الـساخرة تتردد دوما فى الخلفية السمعية للنص فجاء ظهوره فى العرض متقطعا وباهتا ، وبدا « مـحشـورا » ومقحـما ، لا يلتـحم عضويا بـنسيج العرض . وقد لعبت الفواصل الاضائية بين المشاهد دوراً فى هذا .

٣ - لقد استخـدم المخرج الإضاءة الباهرة التى تغرق الجمـهور فى الصالة كفـاصل بين المشـاهد . ورغم أن هذا التوظيف للإضـاءة قد يـخدم عنصر الإغراب والتـغريب الذى يؤكد البعد الملحـمى للعرض ، وقد يبرز عنصر تواصل الحـاضر والماضى ، ويطابق جمهـور خيال الظل على خشـبة المسـرح مع جمهـور المسرحـية فى الصالـة حين يجعل المتفرج فى الصـالة موضوع الاضاءة بالتناوب مع الممثل على خـشبة

المسرح ، إلا أن هذه الفواصل الاضائية جاءت كثيرة بصورة لا داعى لهـا بتاتا ، ومـؤذية لعين المتـفرج أشـد الإيذاء . إن الديكور الذى صممه جريجورى سميث تحت إشراف المخرج وبإرشاده - رغم كتله الضخـمة التى التهمت مـساحات كبـيرة من خشبـة المسرح وقلصت الفضـاء الحركى للمثلين - يتـيح سيولة شـديدة للعرض ولا يتطلب فواصل إظلامية لتـغيير المناظر . فالانتقال من الحـارة للقلعة يتحقق فى لمح البصر بإدارة القرص الذى يمثل حـصنا من حصون القلعة فى جانب منه ، وحجرة بيبرس فى الجـانب الآخر . أننا قد نحتاج إلى الإظلام أثناء تغييـر الديكور فى المسرحيات الواقعية التـى تعتمد على الإيهام وإخـفاء واقع اللعـبة المسرحـية . أما فـى هذا العرض الذى يعترف صراحة بطبـيعته كلعبة مسرحيـة مصنوعة ، بل ويؤكدها من خلال مناقشته لفن المسرح ، فـقد جاء هذا الإظلام لخشبة المسرح مع إغراق الصالة بضـوء باهر مفتعلا ومعطلا ومهـبطا لإيقاع العرض . أن نص حمودة يخلق مساحات متداخلة من الخيال والمخايلة ، والحلم والوهم ، يذوب بعضـها فى البعض ، فتـضل الشخصيات طـريقها فيها بحـثا عن الحقيقة ولا تناسبـه فواصل الإظلام والإبهار الضوئى المتكررة هذه . وكان يمكن فـصل المشاهد بصورة أكثر ليـونة ونعومة تستخدم زمارة الأراجوز الساحرة مثلا .

٤ - تجاهل المخرج الإرشادات المسرحية التى تنص على ظهور الأخيلة على الستار الشفاف الأمامى فى بداية الجزء الثـانى لتجسد حركيا ما يرويه

الراوى بمصاحبة الربابة واستبدله بالإنشاد الذى يفشل المتفرج أحيانا فى استيضاح كلماته ، وأدى هذا إلى ضياع عنصر التقابل بين وظيفة الفن (ممثلا فى خيال الظل) كنشاط معارض للأسطورة يهدف إلى التوعية فى بداية الجزء الأول ، ودور الفن كمدعم للأسطورة ولنظام الحكم بعد أن تم استئناسه وترويضه فى **بداية الجزء الثانى وبعد أن** نجح البطل الشعبى الكبير بيبرس فى ابتلاع **البطل الشعبى الصغير** عثمان .

٥ - ولسبب غير معلوم جعل المخرج المخايلين ينسحبون خارج خشبة المسرح أثناء حديث عثمان وحميدة فى الجزء الأول بينما تنص الإرشادات المسرحية فى النص المطبوع على بقائهم إذ تقول :

« تستمر الخيالات على الشاشة طوال حديثهما دون وضوح » (ص٢٢) . إن تزامن الحديث مع المخايلة على خشبة المسرح يؤكد عنصر المقابلة بين الواقع والوهم الذى تصر عليه المسرحية ، وانسحاب المخايلين والشاشة فى العرض أضاع عنصر المقابلة هذا .

٦ - وحول المخرج قصة الأمير وصال من خلال الرقص والغناء إلى اسكتشا من عروض الكباريهات حتى كادت دلالته أن تضيع وسط الهرج والمرج . ورغم أن هذا التناول قد لفت الأنظار أخيراً إلى قدرات زين نصار الأدائية الباهرة ، وحضوره المبهج وحيويته

العــارمة ، إلا أنه كــاد أن يلقى بالدور تمامًا خــارج دائرة التــشكيل الدلالى للنص .

ويقودنا الحديث عن زين نصار إلى الحديث عن عنصر التمثيل . لقد اتسم العرض فى مجموعة بالتضارب الشديد فى أساليب التمثيل وكأن كل ممثل قد اجــتهد وحــده فى تصور دوره وتنفيــذه دونما تدخل أو تنسيق من المخرج فاختار أحمد ماهر أسلوبا يجمع بين الانفعال الداخلى (وفق منهج ستانسلافسكى الطبيعى) والمبــالغة الكلاسيكية فى الأداء الصوتى والحركى التى طبعت تمثيله أحــيانا بطابع الميلودراما ، واختار أحــمد مرعى أسلوب أداء خارجى فى مــجمــوعه يعــتمد على التــنميط الحركى والــصوتى وفق الصورة النمطيــة المألوفة لابن البلد ، وبالغ فى محــاكاة هذا النمط ، وفى استخدام يديه وكتــفيه فاقترب من أسلوب الكاريكاتير أحــيانا . أما عفاف شعيب فاتخذت نموذجها أداء السيدة سميحة أيوب فى أدوار مماثلة فأصابت فــى اخــتيار النمــوذج لولا أنها بالــغت فى الصــياح والحــركات الزاعــقة السوقية ؛ ولم تنوع أداءها بــين حميدة وأم رشيد فسحــقت المفارقة الكامنة فى الشخصيــة . ورغم ذلك فهى ممثلة لها حضور جذاب يتــميز بالصدق والحرارة . ونجح أحمــد الناغى فى التوصل إلى صيغة أدائيــة مقنعة تلتف الكوميديا فيــها بغلالة حزن شفافة ، ويبدو أنه اتخــذ المؤلف نفسه نموذجا فى ترجمته الصوتية للشخصية فأبرز هذا العنصر الدلالى لها . أما مرسى

الخطاب أو الوزير شاهين فـقد لجأ إلى المط والتطويل والاستظراف فـهبط بإيقاع مشهده الرئيسى (قـراءة خطاب ملك قبرص) إلى نقطة الصفر ، ثم أضاع جهده فى مشـهده الختامى بضحكته الميلودرامية التـى تحاكى كليشيه ضحكة الشيطان أو الجنى الذى نعرفه فى الأفلام الأمريكية وبعض الأفلام المصرية .

وانعكست فـوضى أساليب التـمثـيل فى فوضى الملابـس المسرحـية فارتدت بعض الشخصيات أزياء عصرية وبعضها أزياء تاريخية مشكوك فى هويتها بينما ارتدت عفاف شعـيب ملابس لا هى بالتاريخية ولا بالعصرية وتفردت هى وأحمـد ماهر بارتداء حذاء له « بوز » معقـوف ! وبعيداً عن التصـميم نجح المخرج فى توظيفـه ألوان الملابس دلاليا ، فارتدى بيـبرس وعثـمان الأبيض فى الجـزء الأول علامـة على توحدهما وتـآزرهما ، ثم ارتدى بيـبرس الأسـود فى الجزء الثـانى ، بينما احـتفظ عـثمـان باللون الأبيض للدلالة على تناقضهما ، وغير عـثمان عباءته ثلاث مرات فارتدى عباءة بيضاء تماماً فى مرحلتـه الأولى قبل الانتقال إلى القلعة ، ثم ارتدى عبـاءة بيضاء بها شـريط أحمر (يتـجاوب ويتراسل مع الوشاح الأحـمر الذى يحيط بخـصر بيبـرس) فى مرحلته الثـانية التى تبدأ بصـعوده إلى القلعة ثم تنتـهى بنزوله المهزوم ، وتغير لون عـباءته وخامتـها فى الجزء الأخير من الحرير الأبيض اللامع إلى الصوف الخشن الداكن . ولا أدرى

لماذا غيرت عـفاف شعيب ملابسـها فى مشهـد واحد هو مشهد اكـتشاف الأمير وصـال لحقيقة عـروسه فارتدت الأحمر الفـاقع ثم عادت إلى زيها الآخر ! هل ربما لأنها فى هذا المشهد تمارس الخديعـة كما يمارسها بيبرس صاحب الوشاح الأحمر ! وباستثناء هذا التوظيف (الساذج نوعا) لدلالة الألوان (الأحمر للخـديعة والدم ، والأسود للشر والأبيض لـلخير) لم تلعب الألوان دورًا فى العرض .

وجاءت حـركة الشخـصيات وسط زحـمة الديكور الضخم مـحدودة وفقيرة فكانت فى مـجموعها تسير فى خطوط مـستقيمة من مقدمـة خشبة المسرح إلى عـمقه الضحل الذى تسـده كتل حصون القلعـة ، ومن عرش بيبرس إلى مقدمة المسـرح ، ومن يمين المسرح إلى شماله . وكان الديكور فى أفضل حالاته فى المشاهد التى تضاء فيـها المكعبات المتراكمة التى تمثل بيوت القاهرة السـاكنة تحت أقدام القلعة وذلك لأن تعتيم الاضـاءة العامة على خشـبة المسـرح فى هذه المشاهد كان يخـفى كتلة القلعـة التى تشكل خلفية الديكور .

٧ - استـبدل المخرج نهاية المسـرحية الأصليـة وهى تكرار الأراجوز لنص المرسـوم السلطوى تكرارًا آليا تحـت وطأة القهـرة بنهاية جـديدة من ثلاث فقرات : مشهد استقبال السلطان الجديد الطفل وتهليل الشعب له رغم صيحات عثـمان الملتاعة ، وهو مشهد يؤكد استـمرار غيبوبة

الشعب (الذى يبدو فيه كببغاء عقله فى أذنيه) ، ويؤذن بتكرار ما حدث تمامًا ، خاصة وأن خشبة المسرح فى هذا المشهد تهيمن عليها تمامًا عباءة الدرويش المستديرة التى يلفها ويديرها بحيث تشكل عجلة أو دائرة مقفلة تشى باستمرار الأوضاع واستحالة التغيير . والفقرة الثانية من النهاية الجديدة تعمق هذا المعنى فهى عبارة عن مشهد خاطف يصور اغتيال الحاكم الجديد فى غرفة نومه ويؤكد استمرار لعبة الغدر والخيانة التى يمارسها المماليك ، وأن ما نتهى وشهدناه يوشك أن يتكرر بنفس الصورة . وأما الفقرة الثالثة فهى أغنية الختام التى تلخص لنا العظة والعبرة من المسرحية فى كلمتها الافتتاحية «متصدقوش» . وقد ساهمت هذه النهاية الجديدة فى تعميق المدلول السلبى الساخر للنهاية الأصلية : فالشعب فى النهاية الأصلية - ممثلا فى الأراجوز - يقبل الحاكم الجديد تحت وطأة الضرب . أما فى النهاية الجديدة فهى يصفق ويهلل من تلقاء نفسه . كذلك أدت هذه النهاية الجديدة إلى تعميق العيب الدرامى الذى سبق الإشارة إليه فى الحديث عن النص ألا وهو تعدد الذروات الكاذبة الذى يخلق إحساسا بالمط والتكرار .

إن تعامل المخرج مع الرؤية الإخراجية الكامنة فى النص بالحذف والإضافة والتبديل لا يخلو من بعض العيوب والهنات لكنه جاء موفقا فى

مجـموعه ، يكشف فى بعض اللمـحات الذكيـة هنا وهناك عن حساسـية المخرج وخياله وفهمه الجيد للنـص . لقد جعل المخرج عثمان مثلا يؤدى دور شبح قطز فعمـق بذكاء شديد عنصر التورية الساخـرة فى صداقته مع بيبرس ، وجعل بيبرس فى نهاية المشهـد يشهر سيفه وهو يعلن رغبته فى أن يصبح حكمـه لمصر شـرعيا فـتسخـر الحركة هنا من الكـلمة وتكشف زيفها. إن هذه اللمـسات الذكية تضىء العـرض بين الحين والآخر وتجعلنا نتمنى لو بذل المخرج جهدا أكبر حتى يمتـعنا بجرعة أكبر من فنه وخبرته وخياله .

الوجه الغائب ولعبة الاقنعة(*)

فى مسرحيته الشعرية الأولى ، **الوزير العاشق** ، أستخدم فاروق جويدة قناع التاريخ ليعلق على الحاضر وكتب مرثية موجعة فى ضياع فلسطين ، جسدها دراميا فى سقوط الأندلس . وكانت صراعات ملوك الطوائف هى المرآة القديمة التى جلاها الشاعر فانعكست على صفحتها الصراعات الحديثة التى مزقت أوصال الأمة العربية . واختار جويدة لمسرحيته الأولى هذه بنية أوبرالية - ملحمية مبتعداً عن الواقعية التاريخية، وأضاف إلى بطله المحورى الملحمى ابن زيدون لمسة مأساوية إذ جعله أحد أسباب الانهيار رغم أحلامه وجهوده ونواياه الطيبة . أما ولادة فقد تحولت من شخصية تاريخية لها ملامحها المميزة وسيرتها المعروفة إلى رمز للوطن وللضمير الشعبى ، وكان أبو حيان الكورس المعلق على الأحداث ، المفسر خباياها ، المبرز دلالاتها . وعلى الطرف النقيض من ابن زيدون

(*) مسرحية : **دماء على ستار الكعبة** ، تأليف : فاروق جويدة ، إخراج . د. هانى مطاوع ، تأليف موسيقى . سليمان جميل ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على المسرح القومى فى مارس ١٩٨٨ .

جاء ربيع رمزاً للخيانة وفساد السلطة التى تمهد الطريق أمام قوى الاغتصاب الأجنبية .

وفى مسرحية جويدة الثانية ، **دماء على ستار الكعبة** يلمح القارئ خيوط اتصال تيمية واضحة بين التجربتين : فالتاريخ هنا قناع كما كان فى **الوزير العاشق** ، وسلام هو امتداد لأبى حيان ، وسعاد صورة مكثفة لولادة ، وابن زيدون واحد من أوجه الحجاج ، وربيع وجه آخر . أما صراع السلطة المدمر العقيم بين ملوك الطوائف فى النص الأول فيتردد هنا فى صراع ثالوث الوزراء ويحمل نفس الملامح الكاريكاتورية ، والرنة الفكاهية الساخرة .

وقد تقود خيوط التواصل التيمية هذه بين النصين إلى خلق انطباع زائف بتماثل بنيتهما ، خاصة وأن **دماء على ستار الكعبة** تبدأ على مستوى الإسقاط التاريخى على الحاضر من حيث انتهت **الوزير العاشق** وتستأنف قراءة التاريخ بعد سقوط فلسطين . **فالوزير العاشق** تنتهى بانهيار الإسلام فى الأندلس ، وصمت الصلاة فى مآذنها ، بينما تبدأ **دماء على ستار الكعبة** بانهيار حصن الإسلام فى مكة ، التى تصبح رمز الأمة العربية ، وذلك بأيدى قائد من أبناء العقيدة ، لا عدوا من خارجها . وكأن فاروق جويدة يستكمل فى نصه الثانى قراءته الرمزية المقنّعة الخاصة فى التاريخ العربى المعاصر فى الحقبة الانتقالية العنيفة المتأزمة التى تلت سقوط فلسطين ، والتى عاصرها جيله .

ورغم أوجه التشابه العديدة بين المسرحيتين إلا أن **دماء على ستار الكعبة** تتميز ببنية دلالية مركبة ، تمثل تطوراً ملحوظاً فى شعر جويدة المسرحى ، وتكشف عن وعيه المتزايد بالبعد المسرحى الخالص فى الدراما الشعرية ، أى بخصوصية المسرح وإمكاناته كوسيط فى عملية الاتصال ، ويتجلى هذا الوعى فى الجدلية المسرحية الصرفة التى ينبثق منها النص فى مجموعه ، وهى جدلية الوجه والقناع ، أو جدلية التقنع ، كما يتضح فى المساحة الواسعة التى يتيحها النص للإبداع الإخراجى .

إن فكرة التقنع التى تمثل جوهر العملية المسرحية (باعتبارها أولاً وأخيراً لعبة أقنعة) هى مصدر الإلهام فى هذا العمل ، فالشاعر هنا يستلهم المسرح فى تشكيل رؤيته تشكيلا فنيا كما فعل شعراء كثيرون من قبله . ويبدو أن فكرة الوجه والقناع قد شغلت جويدة سنين طويلة قبل أن يكتب مسرحيته هذه . ففى ديوان **شىء سيبقى بيننا** الذى نشر عام ١٩٨٣ - أى قبل كتابة المسرحية بأربعة أعوام أو يزيد ، وبعد اتمام **الوزير العاشق** بعامين ، يجد القارئ قصيدة سيريالية الطابع تطرح رؤية للضياع فى إطار جدلية الوجه والقناع . فالقصيدة (التى تحمل عنوان **وضاعت ملامح وجهى القديم**) تصور فنانا فقد هويته وغابت حقيقته فى زمن القهر والخوف واللامبالاة ، فى زمن

يعيش بزيف الكلام

وزيف النقاء . . . وزيف المدائح

ويترجم جويدة فقدان الهوية إلى صورة تحطم الوجه وانطماس الملامح وصمت اللسان . وينطلق الفنان فى تجوال طويل بحثًا عن الوجه الضائع ، وفى رحلته وسؤاله يلتقى بملامح مبعثرة فى ذكريات الناس ، ويتحول الوجه الضائع إلى رمز متعدد الدلالة يجمع بين الحلم والأسطورة . لكن السؤال يبقى :

ترى أين وجهى . . . ؟

ويقرر الفنان فى النهاية أن يستعيض عن الوجه المفقود بقناع مرسوم، فيحضر « لونا وفرشاة رسم » ، وإذ ينهمك فى رسم القناع يبدأ فى التذكر ، وتتحول العملية الفنية من عملية تزييف واختلاق لقناع يخفى الفراغ ، إلى عملية استكشافية تقود إلى الحقيقة . والحقيقة التى تتكشف للفنان هى حقيقة الإبداع التى تحرره من سجن الذات والبحث عن وجهه القديم ، ومن سجن الزيف فى زمنه العقيم ، وتطلقه حرا يؤكد وجوده الحقيقى من خلال فنه فتتوحد ذاته بالعالم ، وتتجسد ملاحمه « على كل باب » و « فوق المآذن / فوق المفارق . . . بين التراب » ، و « وسط السحاب » .

إن الفنان فى هذه القصيدة يعثر على وجهه الحقيقى من خلال القناع المرسوم ، وهو ينطلق فى رحلة بحث دائرية تنتهى باكتشاف شبه أوديبى، فالفنان يبدأ بالبحث عن حقيقته الإنسانية فى الواقع والحلم والأسطورة وينتهى باكتشافها فى حقيقته الفنية .

وهكذا الحال فى مسـرحية **دماء على ستـار الكعبة** . فالفنان فاروق جويدة يبـحث عن الحقـيقـة المتمثلـة فى وجه عدنان الغـائب ، بدلالاته المتعـددة ، وسط عالم من التقنـع والأقنعة ، وينتهى باكـتشافـها فى كل الأقنعة وخاصة فى قناع الحجاج . وتتخذ رحلة البحث فى المسرحية ، كما فى القصـيدة (التى تبدو وكـأنها خطة كـروكية للمـسرحيـة ، أو بروفة مختـصرة لها) شكلا دائريا ساخرا يذكـرنا بالفورمة البوليسـية ، ودراما التحقيق والبـحث الساخرة الدائرية التى ابتدعها سوفوكليـس فى مسرحية **أوديب** لأول مرة . إن أوديب يبـدأ بالبحث عن مجـرم تسبب فى اللعنة التى نزلت على المدينة وذلك على المستـوى الواقعى ، ويمضى البحث من خلال الرسل وشهادة الـشهود ، وينتقل من مستوى الجـرم الواقعى (قتل الملك لايوس) إلى مستوى الجرم الميتافيزقى (معارضة الأقدار) ، لتنتهى المسرحية باكتشاف أن المحقق البـاحث عن الحقيقة هو المجرم الذى تسبب فى الطاعون ، وهو الثائر المعارض للـقدر الذى يجرى البحث عنه . وفى مسرحية **دماء على ستـار الكعبة** نجـد حبكة ، أو هيكلا سـرديا مماثلا . فـالحجـاج يبحث عن ثائر خـارج على القـانون ، ومحـرض للناس على الثورة، يدعى عـدنان ، ويتمخض البحث عن تحـقيق وتعذيب ومحـاكمة وشهادة شهـود - وهى المسارات المألوفة فى الدراما البوليسـية ، ثم يفضى التحـقيق إلى اكـتشاف مـثير وهو أن المحـقق هو المجرم نفـسه ، أى أن الحجاج الحاضر هو عدنان القديم الغائب .

وكـما تنتـقل بنا رحلة بحث أوديب من مـستـوى الواقع الراهن فى طيبة إلى المستوى الدينى أو الميتافيزيقى ، تتحرك رحلة بحث الحجاج على مستويات عدة متكاملة ، فى فضاء درامى تمتزج فيه كل الأزمنة والأمكنة ، تنتظمها جميـعا جدلية الوجه والقناع . فعلى المستوى الـفلسفى مثلاً تفرز جدليـة الوجه والقناع جدلية المطلق والـنسبى ، أى جدلية الفكرة المثـالية الكاملة فى المطلق والتـجلى النسـبى الناقص للفكرة فى التاريخ . ويـفرز الجدل بين المطلق الـنسبى جدل الأسطورة (المفـسرة للوجـود وقوانينه) ، والتاريخ بأحداثه الواقعـية وأمكنته وتواريخه . وعلى مستـوى آخر تتحقق جدليـة الوجه والقناع فى جدليـة العقل والجنون ، إذ نجـد طرفى الصراع المحورى فى النص وهما الحجاج وسعـاد يتهمان بالجنون فى مواقع عديدة فى النص ، وعلى مسـتوى اللغة نجد تقابلا بين الشـعر الحقيـقى والشعر الزائف فى مديح الشعراء ولغو الوزراء .

لقـد أقام فـاروق جـويده فى **الوزير العاشق** جـدلا بين الماضى والحاضـر فى إطار صيرورة التاريخ . ونـحن نلمح نفس الجدل فى **دماء على ستار الكعبة** ، لكنه جـدل فرعى هنا ولا يمثل محـور هذا النص الذى يتشكل فى المساحة الضبابـية الغامضة بين التاريخ والأسطورة ، بين الزمن واللازمن ، بين الواقع والرمز ، وبين المعانى وتجسداتها الملموسة . فالمسرحية تبدأ بحـادث جلل ، هو هدم الكعبة ، يحوله جويدة من حادثة تاريخـية ترتبط بزمن ومكان مـحدد إلى حـدث رمزى يؤذن بنهايـة عالم

وبداية آخر ، بنهاية عالم الحقيقة والمثل العليا ، وبداية عالم الزيف . ويحقق جويدة هذا التحول الرمزى لحادثة هدم الكعبة فى البداية عن طريق القصص التى ينسجها العامة حول الحجاج والتى يلح عليها عنصر الخرافة ، وعن طريق الإشارة إلى أزمنة تاريخية أخرى . ففى الافتتاحية يصيغ صوت : « هل جاء كسرى . . أو ترى قد جاء عام الفيل ؟ » ويرد صوت : « قد جاء عام الفيل » ، ويضيف صوت : « هذا هرقل جاء يغتصب الربوع الطاهرة » .

وبعد هذا التحول الرمزى للبداية الذى يفرز التقابل بين عالم الحقيقة المتمثل فى الكعبة ، وعالم الأقنعة بعد هدمها ، يشرع جويدة فى بناء مستويات النص المتعددة فيطابق عالم الحقيقة بعالم الأسطورة عن طريق سعاد التى تستدعى فى آن واحد مريم العذراء ، وإيزيس الباحثة عن زوجها فى كل مكان ، وإلهة الأرض فى أساطير الاخصاب الوثنية ، وعن طريق عدنان الذى يمثل روح الوجود ، وجوهر العدل واليقين ، ثم يجسد جويدة عالم الأقنعة فى صورة اللعبة السياسية السلطوية المتجددة دوما على مر التاريخ ، فيصبح التاريخ « سركا » - وهى استعارة ترد فى متن النص ، ويصبح الحجاج قناعًا يلخص كل التجليات الزائفة الناقصة لوجه الحق والعدل - وجه عدنان ، ورمزًا لكل الغاشمين على مر التاريخ . وبعد أن يتحول التاريخ إلى سرك يعرض لعبة السياسة التى تقوم على الزيف والتقنع ، والتى تمارس الجنون باسم العقل ، وتتحول الأسطورة

إلى موطن الحقيقة والعقل ، الذى يسميه المتقنعون جنونا ، تكتسب المسرحية بعديها السياسى والفلسفى .

وإذا كان نص فاروق جويدة يتقدم فى مسار دائرى على مستوى الحبكة أو الهيكل السردى ، ويطرح عدداً من الجدليات المضمونية التى تفرز بعديه الفلسفى والسياسى ، إلا أن ثمة جدلية بنائية محورية تنتظم شكله ومضمونه ، وهى جدلية الوحدة والتعدد ، أو التكاثر عن طريق تعدد الخلايا وانقسامها (proliferation) . فالحجاج الماثل أمامنا على خشبة المسرح هو عدد من الأقنعة الزائفة : للحجاج التاريخى ، ولعدنان، ولعبد الناصر . وقناع الشعر الزائف يتوالد ويتكاثر فإذا بنا إزاء ثلاثة شعراء ، وهناك أيضًا الوزراء الثلاثة ، ثم الشهود الثلاثة ، ثم أقنعة عدنان الثلاثة الزائفة التى يرتديها الوزراء ، ثم نجد فى نهاية المسرحية التجليات الصادقة لوجه عدنان فى الأصوات الثلاثة الصائحة من الصالة « أنا عدنان » . وبين التجليات الصادقة المتعددة للوجه الواحد ، والأقنعة الزائفة المتكاثرة التى تحمى وجه الحقيقة يتحقق معنى النص ومبناه.

وفى ضوء هذا التحليل الموجز نرى أن أنسب صيغة مسرحية لتنفيذ هذا النص على خشبة المسرح هى صيغة المسرح المتمسرح التى تشير إليها بوضوح الاستعارة المسرحية الصرفة التى ينبثق منها العمل ، وهى استعارة الوجه والقناع ، كما تشير إليها صورة « السيرك » التى ترد فى

النص ، وتوحى بهـا مفارقـة العقل والجنون . لكن المخـرج الفنان هانى مطاوع لم يختـر أن يسلك هذا السبيل فى عرضـه الذى قدمه على خـشبة المسرح القـومى ومثله فـريق رائع من صفـوة فنانى المسرح فى مـصر على رأسهم سميحة أيوب ويوسف شـعبان . لقد التزم هانى مطاوع فى الجزء الأكبر من العرض بالإطار التاريخى الذى يوحى به اسم الحجاج ، متناسيا أن الشخصيـة التاريخية فى النص ليست سوى قناع ضمن أقنعـة كثيرة ، فأحالنا إلى التاريخ على حسـاب البعدين الأسطورى والمسرحى للعرض ، مما جعل البعض يبحثون عن شخصية الحجاج التاريخية ويغضبون حين لا يعثرون عليها . ولم يقتـصر الإطار التاريخى نوعا ، الواقعى نوعا ، على الديكور والملابس ، بل تخـطاهما إلى الحـركـة وأسلوب التـمثـيل فكان الإلقاء فى مـجموعـة إمّا واقعيا أو خطابيًا وكـذلك كانت الحركـة . لقد كنت أتمنى لو أدرك المخرج أن مـفارقة الـعقل والجنون هى مفـتاح دورى سعاد والحجاج وأن عليهما أن يشكلا دوريهما فى إطار هذه المفارقة الموحية الكثيفة الدلالة . لكنه ترك سعاد قابعة فى منطقة الأداء الواقعى الذى يعلو حينا فيصبح خطابة . ورغم حرارة السيدة سميحة أيوب وقدرتها الفذة على إقناع المتفرج بصدق ما تقول ، وعلى عزف شتى الانفعالات والمشاعر على أوتار صوتها العذب الرخـيم ، إلا أن تجاهل بعد الجنون فى أدائها للدور أضر بالشخصية وأفقدها طاقة إيحائية هامة . إن شخصية سعاد فى النص المطبوع هى إيزيس ، والأرض الأم ، والأم العذراء ، لكنها أيضًا تستدعى إلى الذهن أوفيليا التى جنت حـين قتل حبيبهـا والدها ، فحملت زهورها

ومضت تغنى حينا لحبيبها الغائب ، وحينا لوالدها النائم فى الأرض الرطبة الباردة . كذلك تستدعى سعاد واحدة من شخصيات الروائى الانجليزى دكينز الشهيرة وهى شخصية مسز هافيشام فى رواية **آمال كبيرة** - تلك السيدة العجوز التى اختفى حبيبها يوم زفافهما فاحتفظت بمأدبة العرس وثوب الزفاف سنين طويلة حتى بلى الثوب وأصفر لونه ، وغطى المائدة والطعام المتعفن نسيج العنكبوت . ولم تساهم الحركة المسرحية التى رسمها هانى مطاوع لبطلته بأى درجة فى كسر النمط الواقعى الخطابى للأداء ، وكان الجمود والفقر طابعها العام . ولا أدرى لماذا جعل هانى مطاوع سميحة أيوب تدخل إلى المسرح حاملة ثوب الزفاف فى صندوق وكأنها تلميذة تحمل حقيبة مدرسة ، أو ذات الرداء الأحمر تحمل صندوق الطعام لجدتها ؟! ولا أدرى لماذا جمدها وسط المسرح فى مواجهة الجمهور فى مشهدها الأول الذى تناجى فيه عدنان ، وجمد المجموعة خلفها فى شكل هلال - وكأنه يرسم علما يحوى هلالا ونجمة وحيدة . وربما كان النص مسئولا بعض الشىء عن الرنة الخطابية التى شابت أحاديث سعاد فى بعض المواقع إذ جاءت تتسم بتكرار وحدات الإيقاع تكراراً منتظما يفتقد التنوع اللازم للحديث الدرامى ، وبتكرار بعض الصيغ اللغوية والمعانى كأن تقول سعاد مثلا فى المشهد الأول فى الجزء الأول من المسرحية « لكنه والله أبعد من بعيد » . ثم تعود بعد ثلاثة أبيات لتقول: « لكنه والله أبعد ما يكون » . أو أن تقول فى نفس الموقع : « عدنان فى عمرى رجاء / عدنان فى قلبى صباح » . وكنت

أتمنى لو جسد جويدة جنون سعاد فى بنية النظم وإيقاعاته بدلا من الاكتفاء بتقريره إذ كان من شأن ذلك أن يساعد بطلته على تنويع الأداء والهروب من غنائية وخطابية النمط الإيقاعى الرتيب المتكرر . ولو أن ذلك لا يعفى المخرج والممثلة من المسئولية ، فقد شاهدت الممثل الانجليزى توم كورتنى يؤدى شعرًا مماثلا ويضفى عليه إيقاعات الحديث العادى . وكذلك فعل هنا ممثلنا المسرحى العظيم يوسف شعبان . لقد غزل يوسف شعبان خيط أداء ذهبى يمزج الجد بالهزل ، والتقمص بالتمسرح ، والصدق بالطاووسية ، فحقق مفارقة الوجه والقناع ، والعقل والجنون الكامنة فى دوره . أما إبراهيم الشامى فقد جاء أداؤه رصينا تقليديا كما عودنا وكأنه ضل الطريق إلى مسلسل دينى تلفزيونى . وتألقت مفارقة الوجه والقناع فى أداء خالد الذهبى ومصطفى كمال لدوريهما كتجليات صادقة لوجه عدنان ، وفى أداء محمد الشويحى ، وعلى قاعود ، ومحمد أبو العنين لأدوارهما كأقنعة زائفة . لقد كان مشهد الشهود الثلاثة والأقنعة الزائفة الثلاثة أفضل مشاهد العرض وأقواها إذ جسد الأول البعد الأسطورى والدلالة الفلسفية للوجه ، بينما أبرز أسلوب الطرح الكاريكاتورى ، وإطار صندوق الدنيا فى المشهد الثانى فكرة التقنع الكامنة فى النص ، وبلور دلالاتها السياسية والفلسفية معا . وكم كنت أود لو لم يؤخر هانى مطاوع إدخال صيغة اللعبة المسرحية إلى عرضه حتى الجزء الثانى ، فقد ظلت هذه الصيغة المحورية حاضرة على مستوى الكلمة ، غائبة على مستوى التجسيد المسرحى من أداء وحركة وإضاءة وديكور حتى

الجزء الثانى ، وذلك رغم جهود يوسف شعبان ووزرائه الثلاثة فى إنقاذها من الغرق فى بحر الخطابة الواقعية .

وأخيراً ، رغم اعترافنا بالجهد الكبير الذى بذله المخرج ، ورغم احترامنا لموهبته ، لا يسعنا إلا أن نسجل احتجاجا شديداً على مشهده الافتتاحى الذى اتسم بالبرودة الشديدة والافتعال رغم ما يتيحه من فرص الإبداع للمخرج . لقد جاء سرياليا على مستوى الصورة تقريريا حماسيا على مستوى الصوت . لقد رأينا فتاة ترتدى الكعب العالى وتتهادى على المسرح فى ثوب برتقالى فاقع لامع لتخبرنا بأن الكعبة قد هدمت ، ورأينا سلام فى ثوبه الأبيض الناصع يخاطبها فى ثبات - حركى وصوتى - وهدوء قاتل . وكنت أتوقع أن يتصرف المخرج فى هذا المشهد تصرفا إخراجيا إبداعيا ، فهو مشهد يصور - كما ذكرت آنفا - انهيار عالم وبداية آخر ، ويوحد الحجاج بكسرى ، الجبار التاريخى ، وهرقل ، الجبار الأسطورى .

أما موسيقى العرض وألحانه فقد صممها الفنان الموسيقى سليمان جميل ، وكانت فى مجموعها تصويرية الطابع ، حماسية تحريضية فى الأغنية الأخيرة . ورغم جمال الموسيقى وجدتها الصوتية التى تنبع تركيزها على آلات النفخ إلا أنها لم تلعب دوراً درامياً فى إبراز دلالات النص ومستوياته ، فظلت موسيقى جميلة تفتقد الالتحام مع خشبة المسرح .

الفرفور يلد بهلوانا(*)

فى الستينات كتب يوسف إدريس مسرحية **الفرافير** فوضع بصمة لا تنمحى على المسرح المصرى ، ثم عاد فى الثمانينات مرة أخرى إلى عالم الفرافير ليقدم لنا على خشبة المسرح حفيدا من سلالة الفرفور الأول فى مسرحية **البهلوان** . ورغم أن هذا الفرفور الجديد قد يبدو فى الظاهر أحسن حالا من جده الأكبر ، فهو يرتدى البدلة بدلا من أسمال المهرج البالية ويترأس صحيفة قومية وكان جده حفاراً للقبور ، ويستخدم التليفون وكان جده يرقع بالصوت الحيانى ، فكأنه انتقل إلى طبقة السادة ، إلا أنه فى حقيقة الأمر ما زال خادما كجده ، يخضع لرئيس أعلى هو رئيس مجلس الإدارة الذى يخضع بدوره لقوى خفية تخضع بدورها لقوى أعلى. . . فى سلسلة لا نهائية من الفرافير . لقد أدرك الفرفور الأول أن البشر ينقسمون دائمًا إلى سادة وفرافير ، وقد تتبدل الأدوار على مر التاريخ ، لكن القسمة باقية . أما حفيدة البهلوان فيؤكد لنا فى مرارة تفوق مرارة جده أن القسمة

(*) مسرحية : **البهلوان** ، تأليف : يوسف إدريس ، إخراج : د. عادل هاشم ، إنتاج: المسرح القومى ، قدمت على خشبة المسرح القومى فى افتتاح الموسم الصيفى عام ١٩٨٨ .

زائفة فكلنا عبد للعبــة السيادة ، وأننا جميعا فرافيــر مهما ارتدينا من رموز السلطة وحللهــا ، فتــحت كل حلة غريبــة تراها أو ثوب أنيق يكمن زى الفرفور الحقيقى وعلامته المميزة . . . بدلة البهلوان .

إن بطل مسرحية **الفرافير** يدخل إلى ساحة اللعب مرتديا زى المهرج فيتــحول عالم المسرحية مــجازا إلى سرك كبيــر ، وهو ما أن يدخل حتى ينخــرط فى سلسلة من البهلــوانيات الفكرية والجــسدية واللغــوية محــاولا الفكاك من دائرة العبودية المتــمثلة فى لعبة السيد والخادم الــتى يصر عليها مؤلف النص المسرحى / الكونى . لكن اللعبة تستمر ، وتأسره فى فلكها العبثى ، فــيظل يدور ويدور إلى ما لا نهاية فى حلقة مفــرغة . أما بطل مسرحية **البهلوان** فيدخــل إلينا فى حلة محترمــة وربطة عنق أنيقة مــتخذا سيماء الجد ، مــوهما إيانا من خلال الإطار الواقعى أننا فى عــالم الواقــع لا عالم التمــثيل ، فى عالم الجد لا الهــزار ، فى عالم الحقيقــية لا عالم اللعبة والأدوار المصنوعة . لكننا سرعان ما نكتشف أن البدلة ليست سوى زى المهــرج العصرى ، وأن عــالم الواقع ليس فى الحــقيــقة سوى عــالم الفبركة والتمثيل والأدوار والأقنعة ، وأن الأحاديث والمقالات الجادة ليست سوى شـــقلباظ فكــرى ولغــوى . ولهــذا يضطر البطل إلى أن يتشــقلب حتى يتزن ، إلى أن يبحث عن الصــدق فى عالم الأقنعة الصريحة - أى فى عــالم المسرح ، وفى هذا العــالم الزائف المصنوع يجــد البطل وجهــه الحقيقى فى قناع المهرج !

إن مسرحية **البهلوان** تختار عالم الصحافة إطارا لها ، وتلتزم بالأسلوب الواقعي في مشاهد كثيرة ، وتحمل عددًا من الإسقاطات السياسية التي يثيرها انتقال السلطة من المحلاوي إلى الغرباوي ، بما لهذين الاسمين من دلالات واضحة يدعمها الحديث عن تحويل النيل إلى خارج مصر . وهي أيضًا قد تثير عددًا من التكهنات أو الهمزات واللمزات الخبيثة حول الشخصية الحقيقية التي استهدفها يوسف إدريس بسخريته ، واتخذها نموذجا لبهلوانه . ورغم هذا فالمسرحية في نهاية الأمر ليست مسرحا واقعيا بالمعنى المألوف ، ولا هي مجرد مسرحية نقد اجتماعي أو سياسي أو هجاء شخصي ، بل هي استمرار لتأملات يوسف إدريس في أحوال بني الفرافير ، أو قل معارضة مسرحية ، على غرار المعارضات الشعرية ، لمسرحية **الفرافير** . فإذا كانت مسرحية **الفرافير** تصور بهلوانا يثور على دوره ويحاول الفكاك منه ليسترد حريته وإنسانيته ، فإن مسرحية **البهلوان** تصور إنسانا يكتشف ضرورة أن يتحول إلى بهلوان حقيقي حتى يسترد هويته .

وإذا كان يوسف إدريس قد قدم لنا فرفورة وسيدة في المسرحية الأولى على خشبة مسرح عارٍ لم يلبث أن تحول عن طريق الكلمة والحركة وملابس المهرج إلى استعارة مجسدة لسيرك الحياة والتاريخ ، ثم إلى دائرة الفضاء الكوني أو حلقته المفرغة ، فإنه في **البهلوان** يعود إلى نفس الاستعارة المركبة التي تمزج المعنى الحديث لكلمة « سيرك » بالمعنى القديم

لجذرها الاشتقاقى وهو كلمة (كيركوس) اليونانية التى تعنى الحلقة المفرغة أو الحلبة الدائرية . ولا يكتفى يوسف إدريس بالإلحاح على نفس الاستعارة ، بل يلجأ إلى نفس الأسلوب فى طرحها - وهو ترجمة المجاز إلى واقع مسرحى ملموس . ولا يخفى على القارئ الأثر الصارخ ، المرتعب الضاحك ، الذى يحدثه تحول المجاز إلى واقع . إننا كثيراً ما نلجأ إلى المجاز فى وصف البشر كأن نقول مثلا عن رجل أنه غضنفر وعن فتاة أنها قمر - أما أن نجد الرجل وقد نبتت له مخالب وأنياب أو الفتاة وقد تحولت إلى كرة صخرية عاكسة للضوء ، تمتلئ بالحفر والنتوءات ، فهذا ما لا يصدقه عقل ، وما يخرج عن دائرة الواقع والواقعية . وهذا بالضبط ما يفعله يوسف إدريس فى **البهلوان** إذ يحول المجاز إلى واقع فيتحول الواقع بدوره إلى ضرب من اللامعقول . لقد ترجم المؤلف البهلوانية الزائفة المقنّعة (الفكرية والأخلاقية والعاطفية) التى تسود دنيا الواقع كما يحياها بطله ، سواء فى مشاهد العمل أو منزل الزوجية ، إلى بهلوانية حقيقية صريحة فى مشاهد السيرك ، وهكذا جاءت المشاهد التى انتهجت الأسلوب الواقعى لتفضح زيف الواقع تجسيداً بليغًا للطرف الأول من استعارة المسرحية المحورية التى تقول بأن الدنيا سيرك كبير . أما مشاهد السيرك التى انتهجت أسلوب الريفيو والمسرح المتمسرح فى مجموعها فقد جسدت الطرف الثانى من الاستعارة . وقد ربط يوسف إدريس طرفى استعارته المحورية عن طريق الشخصية الرئيسية التى تمثل فى الصباح وكأنها تحيا وتحيا فى المساء وكأنها تمثل .

ومن خلال استعارة السيرك المحورية هذه ، وفى إطار لعبة الأقنعة المسلية التى يمارسها بطله ، يفجر يوسف إدريس عددًا من التأملات الفكرية التى تتدرج من النقد الاجتماعى والأخلاقى والسياسى المحدد ، أى الذى يستهدف أوضاعا وسلوكيات بعينها ، إلى نوع من التأسى العام على حال بنى الإنسان ، وعلى طبيعة لعبة الحياة التى يشبهها بلعبة المشى على الحبل . فبطل يوسف إدريس ليس بطلا فى الواقع ولا يحمل من صفات البطولة التقليدية شيئًا . إنه الإنسان العادى فى كل عصر وأوان بكل تناقضاته وعذاباته ، الإنسان المكبل دوما بالمطامع والشرور والآثام ، الباحث أبدا عن الصدق ، التواق إلى الحب والجمال . إن الخلل الأخلاقى الخاص الذى يشطر بطل المسرحية شطرين ، ويصيبه بما يشبه انفصام الشخصية فى لغة علم النفس ، تتسع دلالته تدريجيا حتى يتحول إلى خلل عام فى الطبيعة البشرية ، فكأن الإنسان قد حكم عليه ألا يشعر بالسيادة إلا وهو يرسف فى أغلال العبودية السافرة ، وألا يصل إلى الصدق إلا من خلال الإدعاء الصريح ، وأن يتمزق دوما بين وهم الفعل وحقيقة العجز . إن بهلوان يوسف إدريس ينجح فى النهاية فى العثور على بهلوانة كما نجح جده الفرفور فى الحصول على فرفورة . وكما عمرت الأرض من قبل بذرية الجد الصالح من الفرافير ، سوف تعمر الأرض فى المستقبل بذرية من البهلوانات الصغار ، وكما يقول المثل البلدى . . من الفرفور إلى البهلوان « يا قلب لا تحزن » .

إن مسرحية **البهلوان** تحمل رؤية مـأساوية قاتمة رغم ما تعـمر به من ضحك وفكاهـة ، ورغم وجود شخـصية عـلاء الناصعة الـتى تحمل فى البـداية نور أمل لا يلبث أن يتـبدد فى ظلمـات هذه الكومـيديا السـوداء ليضاعف من إحسـاسنا بظلمتها . إن الصحفى عـلاء الذى يرفض اللعبة البهلوانيـة ، وعالم السيرك برمـته ، ويقدم استقـالته من الصحيـفة يمثل إنسانا من جنس آخر - جنس ثالث لا ينتمى إلى الفـرافير أو البهلوانات . لكن رفضه هذا لا يتمـخض عن فعل إيجابى أو واقع بديل ، بل يمثل موقفا سلبيا هو الانسحاب من اللعـبة ومن الحلبة كلها ، وهو موقف أشبه ما يـكون بالانـتحار . فـإذا كانت الحيـاة كلها سيـرك كبـير كمـا تقول المسـرحية ، وإذا كـان الاختـيار الوحـيد أمـام الإنسان هـو اختيـار بين البهـلـوانية المقنّعـة فـى سيـرك الواقـع أو البهلـوانيـة الصريحـة فى واقع السيرك ، فإلى أين يرحل علاء إذن ؟ إن مـوقف علاء فى عالم المسرحية يمثل مفارقة ساخرة أليمة تعمق الدلالة الفلسفية القاتمة التى تحملها المسرحية والتى تُوحّد الخروج من السيرك بالموت .

وفى إخراجه لهذا النص المركب حول عادل هاشم خشبة المسرح إلى خيمـة سيرك دائمة فأبرز الاستـعارة المحورية فيه وجـسدها ، وأقام رابطة عضوية بصرية بين المشـاهد الكثيرة المتعاقبـة . ويحسب له أنه حقق قدراً كبيراً من السـيولة فى الانتقال من مشهد إلى آخـر - رغم حرصه الدقيق على الإطار الواقعى لمشاهد الصحيـفة ومنزل الزوجية ، فكان الديكور فى

مجموعـه مناسبا وإن كنت قد تمنيت لو أنه اختار مكـانا أفضل لعرضه ، فليس المسرح القومى بمعماره التقليدى هو الفضاء المسرحى الأمثل لمثل هذه المسرحيـة ، ولو كان قد تجرأ واخـتار خيمـة السيرك القومى مـثلا مكانا لعرضه لاستطاع أن يسـتفيد من لاعبى السيرك الذين اسـتعان بهم ولقدم عرضا أكثر حـيوية ، ولأصبح المكان نفسه تجسيداً حـيا لمعنى المسرحية . ورغم ذلك فقـد تمكن المخرج من توظيف ألعاب السـيرك المسلية توظيـفا دلالية ذكيا خاصة فى مشهد المشى على الحبل والأرجوحة ، وأصاب حين صبغ الأداء فـى مشهـد إغواء صـاحب السيـرك للبهلوانة بطابع التنـميط الكاريكاتورى المبالغ فحول مشهداً يتـأرجح على حافة الميلودراما إلى مشهد يسـخر من الميلـودراما - أى إلى مـشهـد من نوع البـرلسك . والحق أن البهلوانة سحر رامى كانت رشيقة الجسد والروح والصوت فى هذا العرض وكان أداؤها وحركتها فى عذوبة وخفة فن راقصة البالية .

أما العملاق يحيى الفخـرانى فقد هيمن على العرض بجدارة ، طولا وعرضـا وارتفاعـا ، فكان نذلا ظريفا مـتلونا ذلق اللسان حـينا ، وكان فيلسـوفا ساخرا حـزينا حينا ، ومهـرجا ممتعـا وإنسانا معذبا فى أحـيان كثيرة، وكشف عن قدرة فائقة على أداء الهزل المأساوى لم يكن يستطيعها سوى الريحانى فى الشرق وتشارلى تشـابلن فى الغرب . وأما نهير أمين فقد حـولت دوراً متواضعـا صغيراً إلى عـاصفة ضاحكة ونفـثت فيه من طاقاتها الكوميدية العريضة ، فنمـت شخصية الزوجة فى يديها وتشكلت

ملامحها الإنسانية الواضحة رغم طابعها الكاريكاتيورى البسيط فى النص . وجاء أداء بقية أبطال العرض موفقا فى مجموعة فأجاد حسن العدل ، ومرسى الحطاب ، وعبدالله مراد ، وعادل هاشم ، ومنال عفيفى كل فى حدود الدور المرسوم له ، أما صلاح رشوان فقد أسرنا بأدائه الهادئ المقنع لدور علاء فقد ابتعد بالشخصية ، حتى فى أشد لحظاتها حماسية وثورة ، عن الخطابية والطنطنة والتشنج ، وتعفف عن استجداء التصفيق بالصراخ ، فأظهر نوعا من الالتزام الفنى وضبط النفس قل أن يوجد فى أيامنا هذه .

سجن المرايا والأقنعة(*)

ينتمى الكاتب المسرحى السورى الكبير سعد الله ونوس إلى ذلك الجيل الطليعى المتميز من المسرحيين العرب ، الذى سعى بكل الجد والإصرار إلى تعديل مسار المسرح العربى وتحريره من عبوديته لقوالب وتقاليد فكر المسرح البرجوازى الغربى . ونجح سعد الله ونوس وجيله الطليعى فى تحقيق المعادلة الصعبة - معادلة الفن والفكر ، ومعادلة الإمتاع الجمالى والتميز التقنى والوعى التقدمى ، وحققوا معها ، أو تجاوزوا معادلة القومية والعالمية . لقد خلق هؤلاء المسرحيون الطليعيون مسرحًا تقدميًا مستنيرًا يتواصل مع تراثه المحلى دون انغلاق أو تعصب أو تكريس زائف ، وينهل من تراث المسرح العالمى ، وخاصة الشعبى والجماهيرى والتقدمى منه ، ويعدل ويطور ويطوع ما يستقيه دون تبعية خانعة أو إحساس بالدونية أو تقديس عنجهى .

(*) مسرحية : **الملك هو الملك** ، تأليف : سعد الله ونوس ، إخراج : مراد منير ، ديكور وملابس : سوزان أمين ، أشعار : أحمد فؤاد نجم ، ألحان : حمدى رؤوف، إنتاج : فرقة المسرح الحديث ، قدمت على مسرح السلام عام ١٩٨٨ .

وفى مسرحية الملك هو الملك التى أخرجها للمسرح الحديث الفنان مراد منير نجد سعد الله ونوس يتعامل مع التراث العربى والعالمى تعاملاً نقديًا ناضجًا ، فهو يستقى مادته الأساسية من حكايات ألف ليلة وليلة ، ثم يُعمل فكره النقدى وخياله الإبداعى فى مادته التراثية هذه مستعينًا بتقنيات وبعض فرضيات مسرح بيراندللو ومسرح بريخت ، فيحول نادرة بسيطة إلى بناء فنى مركب ثرى شديد الإحكام ، يجسد قراءته فى تحليل بنية السلطة فى مجتمع « الملكية والتنكر » ، ويعارض الرسالة الفكرية المضمرة فى المادة التراثية الأولية.

فالقصة التراثية التى تنطلق منها المسرحية تضمر رسالة تهدف إلى تكريس الأوضاع الطبقية القائمة وإعطائها شرعية أخلاقية ، فهى تصور خليفة يختلق لعبة إشباع وهمية ليروح عن نفسه ، فيوهم فردًا عاديًا أنه قد غدا الخليفة ، ويبالغ فى الإيهام ، فينقل الرجل إلى القصر ، أو بلغة المسرح ، يحيطه بديكور واقعى ، ويأمر الجميع بالاندماج فى اللعبة حتى يصدق الرجل ويتوهم ويندمج ويتقمص دوره ويذوب فيه ، كما يفعل الممثل فى المسرح الواقعى البرجوازى . وكما يحدث فى هذا النوع من المسرح لا تفضى اللعبة التنكرية إلى تحول أو تغير ، ولا تقلق الواقع أو تحركه ، بل تكرسه وتؤكد حتمية استمراره وشرعيته الأخلاقية ، فالخليفة يعود فى النهاية إلى قصره ، والرجل إلى بيته ، والخليفة يظل الخليفة والمتحكم فى قواعد اللعبة سواء ارتدى أو خلع رموز مكانته ، وكأنه فطر

على الخلافة ، وكأن وضعه الطبقى المتميز هو صفة إنسانية طبيعية تلتصق به ، أو حق أخلاقى مكتسبٌ مشروع ، وليس وضعًا مفروضًا ومصنوعًا. كذلك يظل المواطن فى موقعه بعد إشباعه الوهمى المؤقت ، بل ويتعرض للسخرية ، ويُعاقب بها على تطلعه إلى موقع الخليفة . ولا تكاد هذه القصة أن تختلف فى تفسيرها الإنسانى الأخلاقى للأوضاع الاقتصادية والتميز الطبقى عن « أسطورة » سلسلة الوجود المترابطة الحلقات التى ابتدعها فكر العصور الوسطى ، ليضفى على البنية السياسية والاجتماعية الهرمية شرعية دينية وأخلاقية وحتمية وجودية وميتافيزيقية .

وفى الجزء الأول من المسرحية يلتزم سعد الله ونوس بخطوط الحبكة التراثية ، ليطرح فرضيتها الفكرية وهى : الشرعية الأخلاقية والحتمية الإنسانية للأوضاع الطبقية ، فنجد الملك يعلن مزهوًا بلعبته المسلية ، فى ثقة بالغة ، فى المشهد الثالث :

« أتصور ارتباك الجميع . الشاب الرقيق ميمون سيكون أول من يلطشه العفريت . سيتصرفون كأن القصر سكنه جنى . ثم تتوالى المفارقات . وفى المساء أقهقه فى وجوه الجميع . وأعلمهم معنى أن يكون الملك على مقاس الرجل والرجل على مقاس الملك » .

(المسرحية . دار الآداب . ص ٥٩)

لكن لعبة التنكر لا تلبث أن تتخذ مسارًا بيرانديلليا تشككيًا مأسويا،

وتتحـول فى الجزء الثانى من لعـبة كومـيدية مسليـة تعتمـد على الإيهام المؤقت، وتسعى إلى تكريس الوهم الأخلاقى (مثل العديد من كوميديات التنكر فى المسرح البرجوازى الغربى عمومًا) ، إلى كوميديا سوداء تطرح فكرة نسبـية الحقـيقة ، وتصـور الإنسان كمـجموعـة من الأقنعة والأدوار والصور المشتتة فى عيون الآخرين . ويتحقق هذا التحول من داخل اللعبة ذاتها وعـلى أيدى واحد من لاعـبيهـا وهو : أبو عزة . فكمـا ثار الفكر البرجـوازى من داخله على التـفسيـر الأخلاقى للـتاريخ ، وطرح فلسـفة التشكك والنسـبية ، يرفض أبو عزة سـيناريو اللعبة الوهمـية كما رسـمه الملك ، ويرفض النظرة المثالية للنظام الطبـقى مؤكدًا حقيقـته القائمة على الملكية والتنكر وسحق الإنسان والهوية .

إن أبا عـزة هـو ابن النظام الطبقى وينتمـى إليـه حتـى بعد أن سقط « إلى درك العـوام من الناس » ، وأجبـر على معـاناة « العسر والـعيش كالرعاع » . وهو يدرك من واقع تجربته ومعـاناته أن التميز الطبقى يرتبط بالملكية والرموز المادية ، لا بالأخلاقيات والمعنويات ، فلقد هوى حين فقد أمـواله ورموره ، ولذلك حين يجـد نفسـه فى مكان الملك ، يسـعى إلى تثبيت وضعه بتملك كل رموز السلطة حتى بلطة السياف . فإذا كان الملك فـى الجـزء الأول هـو ممـثل الوهم الإنسـانى والأخلاقى لطـبيـعـة النظام الطبقى ، فإن أبا عزة هو وجهه الحقيقى . ولأنه وجه النظام الحقيقى فإنه يتحول تمامًا إلى قنـاع . فالحقيقـة الوحيدة فى النظام الطبقى كـما تفصح عنها المسـرحية هى حقـيقة التنكر والأقنعـة . ولهذا تفسد لعـبة الملك .

فالمسرحية التى أرادها مسرحية تستخدم الإيهام لتكريس الأوهام ، ولتقديم تفسير إنسانى أخلاقى زائف للأوضاع القائمة .

إن سعد الله ونوس يستعير فكرة المسرح الواقعى البرجوازى القائم على الإيهام ، وفكرة المسرح البيرانديللى القائم على كسر الإيهام وعلى التمسرح ، ويستخدمها فى إنشاء استعارة مسرحية دالة تجسد الجدل الفكرى بين الرؤية المضمرة فى القصة التراثية كما تحكيها ألف ليلة وليلة، والرؤية المناهضة التى تفصح عنها القصة كما تحكيها المسرحية . أى أنه يترجم الجدل الفكرى إلى جدل أساليب مسرحية ، فيجعل أسلوب التقمص والإيهام الإشباعى المؤقت الذى يرتبط بالمسرح البرجوازى حاملاً استعاريًا للفرضية الفكرية فى القضية التراثية ، ثم يستدعى الصيغة المسرحية التكعيبية البيرانديللية التى تدور فى فلك فكرة نسبية الحقيقة ، والتشكك فى الفرضيات اليقينية الثابتة التى يستند إليها المجتمع البرجوازى ، ويوظف هذه الصيغة كعنصر مناهض وكحامل استعارى لرؤية عبثية مأساوية لمصير الإنسان فى مجتمع الاستلاب والزيف والتنكر . وتتجسد هذه الرؤية فى مصير الملك الذى يتحول فى النهاية من ملك تراثى واثق ، من هارون الرشيد الثابت الهوية ، إلى شخصية ضائعة من شخصيات بيراندللو تبحث عن مؤلف ، أو إلى شذرات منتشرة فى مرايا لا تعترف إلا بالأقنعة ، إلى رجل يستلب القناع هويته ويمحقها كما استلب القناع هوية وحقيقة بطل مسرحية بيراندللو الرائعة

هنرى الرابع . وتصل المعارضة البيراندياللية التشكيكية ذروتها المأساوية إذ يصيح الملك :

« ماذا يدور ؟ أين الحقيقى وأين الزائف ؟ أين الحلم وأين الواقع ؟ . . . مرايا . . . مرايا مهشمة . ووجهى ألف ألف قطعة » (المسرحية ص ٨٨ ، ١٠٨) .

وكما استعار ونوس الأسلوبين الإيهامى والتكعيبى البيرانديللى ليخلق استعارة مسرحية تجسد صراع اليقين والتشكك فى الفكر البرجوازى ، فإنه يستعير الأسلوب الملحمى البرختى وفرضياته الفكرية ، ويستدعيه داخل المسرحية كإطار منظم محيط ينتظم جدل الأساليب ، وكاستعارة مسرحية للتفسير الاشتراكى للتاريخ ، وهو التفسير الذى ينتظم الجدل الفكرى فى المسرحية .

ويطرح سعد الله ونوس هذا الجدل الفكرى / المسرحى منذ البداية فى افتتاحية النص . فعبيد وزاهد يمثلان الإطار الملحمى النقدى الفاحص ومركز التفسير الإيجابى للتاريخ - إذ أنهما المتحكمان فى اللعبة ككل ، وهما لا يندمجان فى التمثيل ، بل يحملان دوريهما خارجيًا ، أى يشخصان بالأسلوب البريختى ، فهدفهما هو تمثل الواقع عن طريق تمثيله - أى طرحه كأمثولة . أما الشيخ طه والشهبندر المتحكمان فى الدمى الخشبية فيمثلان عنصر التمسرح البيرانديللى ويطرحان رؤية عبثية لمصير الإنسان كقناع ودور فى مجتمع الملكية والاستغلال القائم على التنكر

والاستلاب . أما الملك وأبو عزة فيمثلان وضع الإنسان كدمية فى المسرح البرجوازى ، الذى يمثل لعبة إشباع وهمية ، فهم يندمجون فى أدوارهم فتضيع هويتهم ويتحولون إلى أدوار .

وتتشكل المسرحية فى إطار هذا الجدل الفكرى المسرحى فى مسارين أو خطين رئيسيين ، فهى تتقدم زمنيًا فى خط رأسى سردى مطّرد ، يتمثل فى متتالية اللوحات الملحمية البرختية التى تنظم حركتها الفكرية التكشفية اللافتات الدالة التى تتصدر المشاهد ، والفواصل ، وتحمل عناوين ساخرة حينا ، وتفسيرية حينا ، ومجازية حينًا ، وتقوم بدور الكورس المعلق على الأحداث ، المبرز لدلالاتها المناهضة لمبدأ الإيهام . وهى تنداح أفقيًا فى تشكيلات تكعيبية تصور عالمًا من الأدوار والأقنعة ، تتفتت فيه الذات إلى مجموعة من الانعكاسات الجزئية الزائفة فى مرايا عيون الآخرين ، فتصبح اللعبة المسرحية القائمة على التنكر بكل تنويعاتها الأسلوبية هى الاستعارة المثلى للحياة ، إذ تتحول إلى لعبة سلطوية تقوم على التنكر والاستلاب الجزئى أو الكلى ، مع فارق وحيد هو أن الممثل فى نهاية اللعبة المسرحية يخلع القناع ليكشف عن وجهه الحقيقى . أما فى لعبة التنكر السلطوية النهمة فى مجتمع الاستلاب الجشع ، فيلتهم القناع الوجه ، والدور الشخصية ، وتضيع هوية القاهر والمقهور ، فيتحول الإنسان إلى مجموعة رموز وعلامات تخفى خواءً مخيفًا .

* * *

وتلخص مسرحية **الملك هو الملك** فى عنوانها معناها ومبناها ، فعلى مستوى المعنى تحتمل جملة العنوان التفسير على نحوين مختلفين بحيث يشكل التفسيران المتناقضان معا المفارقة التى تنتظم جزئى المسرحية وملكيها، فالجملة قد تعنى أن الملك يظل ملكًا مهما حدث له ، حتى وإن ترك العرش – وكأن الملكية صفة إنسانية تلتصق به – أى أن الملك هو رجل يتحلى بسمات إنسانية وصفات أخلاقية خاصة تجعله متميزًا كإنسان وأهلا بمكانته المتميزة . ويمثل هذا التفسير الذى يطابق بين التميز الطبقى والتميز الأخلاقى الفرضية التى ينطلق منها الملك فى لعبته التى تفشل . لكن جملة العنوان قد تعنى أيضًا أن الوجوه قد تتغير لكن النظام باق ، وأن تغيير الأشخاص لا يمس جوهر المؤسسة السلطوية ، وهذا هو المعنى الذى يتحقق فى النهاية فى تحول أبى عزة الذى يمثل موته كإنسان وميلاده كملك .

هذا على المستوى المعنى . أما على مستوى المبنى فتمثل بنية جملة العنوان النموذج البنائى للمسرحية كلها . إن بنية جملة **الملك هو الملك** تقوم على مبدأ تكرار المبتدأ مكان الخبر تكرارًا انعكاسيًا محضًا بحيث يمكن تبديل مواقع المبتدأ والخبر بصورة مستمرة دون أن يؤثر هذا فى تركيب الجملة أو صوتياتها أو دلالاتها – فجملة « **الملك هو الملك** » لا تتغير سواء بدأت بالخبر ثم تبعته بالمبتدأ أو العكس ، فقوامها المعادلة والمطابقة التامة بين المبتدأ والخبر ومنطقها هو منطق الحلقة المفرغة .

وتتشكل مسرحية **الملك هو الملك** وتتحرك وفق هذا النموذج البنائى، فهى تبدأ بطرح نموذج لبنية السلطة فى عنوانها ، ثم تتقدم لتمتحن هذا النموذج اللغوى فتطرح من خلال الملك وأبى عزة بديلين يمثل كل منهما ثورة ذاتية فردية على التركيبة التى تتجاهل خصوصية وتفرد المبتدأ أو الخبر . فالملك ينسلخ من موقعه فى بنية السلطة ويتخلى عن علاماته وإشاراته الدالة ليثبت أحقيته الذاتية بمكانته كملك وبموقعه من الإعراب فى جملة السلطة - أى بأنه الخبر الممكن الوحيد فى جملة «الملك هو الملك» . إن الملك حين يعلن عزمه على إثبات أن العرش على مقاس الرجل والرجل على مقاس العرش إنما يريد فى الحقيقة أن يجد تبريرًا إنسانيًا وأخلاقيًا لمنظومة الوظائف والعلاقات التى تشكل بنية السلطة ، وأن يضع الإنسان قبل البنية ، وهذا هو لب التفسير الأخلاقى للتاريخ . وحين ينسلخ الملك كخبر فى جملة « **الملك هو الملك** » ليطرح نفسه كخبر فى جملة جديدة يسعى إلى تحقيقها ، وهى جملة « **الملك هو أنا** » ، تتحول جملة « **الملك هو الملك** » إلى جملة ناقصة تبحث عن خبر بديل على مقاس التركيبة وتغدو « **الملك هو ...** » .

أما أبو عزة - الذى يمثل المحور الثانى فى بنية المسرحية الثنائية التى تقوم على تبادل الأدوار - فيطرح موقفًا مناقضًا لموقف الملك لكنه يتماثل معه فى رغبته فى تحقيق ذاته . فإذا كان الملك قد انسلخ عن بنية السلطة ليؤكد ذاته ويضعها موضع الخبر فى جملة السلطة فتصبح ذاته مصدر تعريف المنصب ، فإن أبا عزة يحلم بالانحراط فى بنية السلطة - بعد أن

طرد منها - ليحقق ذاته ، ويتلخص حلمه وموقفه فى جملة « **أنا الملك** » أو « **أنا هو الملك** » . وتتماثل جملة أبى عزة هذه مع جملة الملك التى تلخص حلمه (**الملك هو أنا**) فى المفردات والصوتيات والتركيبة لكنها تناقضها من حيث تبادل أدوار المبتدأ والخبر فى الجملتين . فإذا كان الملك يسعى لأن يكون خبر جملة السلطة والمتحكم فى معناها ، فإن أبا عزة يقبل الخبر - أى البنية السلطوية - ويسعى لأن يكون مبتدأها .

وحين يلتقى حلم الملك الذاتى بحلم أبى عزة الأنانى تتصل الجملتان البديلتان لجملة « الملك هو الملك » ، وتفرزان بصورة تعسفية حتمية بعيدًا عن إرادتهما وحلمهما معادلة منطقية دائرية تحيدهما تمامًا وتردد نتيجتها جملة البداية : « الملك هو الملك » .

فإذا كان : «الملك هو أنا» كما يقول الملك ، وإذا كانت : « أنا هو الملك » هى جملة أبى عزة ، إذن : « الملك هو الملك » هى النتيجة .

وفى تركيبة النتيجة هذه تنسحق « الأنا » تمامًا ، فتضيع « أنا » الملك وتذوب « أنا » أبى عزة فى أقنعتهما . إن جملة الملك هو الملك التى تفقد خبرها بخروج الملك فى البداية وتغدو - « الملك هو . . . » - لا تلبث أن تستعيده وتكتمل فى النهاية حين يفقد أبو عزة هويته المتمثلة فى موقعه من الإعراب كمبتدأ فى جملته ، فتفقد جملته مبتدأها وتغدو - « . . . الملك » . وإذ تتصل الجملتان الناقصتان - جملة السلطة التى تركها ملكها بحثا عن وهم الذات ، وجملة الذات التى تفقد نفسها فى

وهم السلطة - تكتمل الجملة (« الملك هو . . . / . . . الملك ») ويكتمل المعنى الساخر الذى يسعى إليه البناء وهو استلاب الواقع والهوية فى أنظمة الملكية والتنكر ، وعقم الثورة الذاتية والأحلام الفردية .

وتتأكد هذه الدلالة الساخرة لبنية جملة الملك هو الملك ، التى تمثل النموذج البنائى للمسرحية ، إذا فحصناها من وجهة نظر المنطق ، فهى تنتمى إلى ذلك النوع من الفرضيات التى لا تعتمد سلامتها المنطقية على صدق عناصرها فى الواقع (Tautological Propositions) ، فعبارة الملك هو الملك لا تحتاج الواقع لإثبات صحتها المنطقية ، ولا تهتم إذا كان الملك الأول يختلف فى الواقع عن الملك الثانى ، فهى بنية تعسفية تضع النظام فوق الواقع وتؤكد انفصاله عنه .

وخلاصة القول إن سعد الله ونوس يلخص تحليله لبنية المجتمع الطبقى القائمة على التنكر وتبادل الأدوار فى نموذج لغوى يقوم على مبدأ التكرار الانعكاسى الذى يسمح بتبادل الأدوار والمواقع بين العناصر دون أن تتأثر البنية . ويطرح ونوس هذا النموذج فى العنوان ثم يجسده فى تشكيل درامى ينطلق فى البداية من مفارقة الوجه والقناع وينتهى إلى مفارقة المرآة التى لا تعكس إلا الأقنعة ، ويلتزم هذا التشكيل فى كليته وأجزائه وتحولاته بمبدأ ثنائية الطرح (Doubling) : فهناك لعبتان : لعبة الممثلين، ولعبة الملك (أو المسرحية داخل المسرحية) ، وهناك ملكان ، ووزيران ، وثوريان لا يلبث كل منهم أن ينقسم بدوره إلى شخصيتين ،

وهناك زوجتان ، وخادمان ، ومستغلان (الشهبندر والشيخ طه) . لكن سعد الله ونوس لا يكتفى بالطرح اللغوى والتجسيد الدرامى لنموذجه هذا لبنية مجتمع الاستلاب ، بل يحيط هذا النموذج بإطار تفسيرى شارح يمثل منظوراً إيجابيًا مناهضًا ، يعارض المنظور العبثى التعسفى المضمر فى بنية العنوان . ويتمحور هذا المنظور الإيجابى المناهض فى الحدوتة الرمزية التى يحكيها عبيد لعزة فى الفاصل رقم ٢ (ص ٥٣ - ٥٤) والتى يعاد جزؤها الأخير - الذى يمثل الأمل والحل على مستوى الرمز - فى نهاية المسرحية .

وبالرغم من أن مسرحية الملك هو الملك تتمتع ببنية فنية شديدة الإحكام والاتساق والتناغم فهى تتمتع أيضًا - ربما لهذا السبب نفسه - بمرونة فائقة تسمح بالتعديل والتغيير ، وتتيح مساحات للارتجال المنظم وللإبداع الإخراجى ، حتى أن البعض ، ومنهم المؤلف نفسه ، يصفها بأنها « شكل درامى مفتوح » . وقد يثير هذا القول التعجب لكن العجب يزول إذا تذكرنا أن بريخت نفسه كان يعدل مسرحياته المرة تلو المرة فى تفاصيلها الجزئية وفقا لظروف العرض وطبيعة المتفرجين ، ولم يكن يرى فى هذا التعديل خطرًا على البناء ، فالبناء المحكم الذى ينبثق من رؤية فكرية ناضجة وواضحة تنتظمه لا يهتز إذا اختلفت بعض التفاصيل بشرط ألا يمس التغيير محاور البناء الأساسية .

وفى تناوله الإخراجى لنص سعد الله ونوس انطلق الفنان مراد منير

من فهم ذكى لطبيعـة هذا النص الذى يجمع بين الإحكام الشديد والمرونة العريضة ، فانتهج أسلوبًا ناضجًا فى التعامل معه ، وكأنه بريخت يتفاعل إخراجـيًا مع نص من تأليفه . ونجح مـراد منير فى استـغلال مسـاحات الارتجال والإبداع الإخراجى التى يتيحـها النص ، وأعمل خياله الفنى فى إيجاد مـعادلات تشكيليـة بليغـة ، تستغـل كل مفردات اللغـة المسرحـية الصرفة لإبراز بنية النص الدلالية وإثرائها وتعـميقها ، وتمكن من تقريب العرض إلى المتـفرج المصرى ، وأعطاه قدرًا كـبيرًا من السخونـة والحيوية فجـعله يشتبك اشـتباكًا عـضويًا مع واقع المتـفرج ، حتى أن المتـفرج لا يعجـب إذ يرى ممثلا يرتدى مـلابسا عـصرية على خـشبة المـسرح وسط المتـقنعين ، أو يسمع عـبـيد يصـيح مناديا « تاكـسى ! » ويطلب منه أن يوصله إلى شبرا .

لقد أدرك مـراد منير بذكاء المخرج الحـساس المتمـرس أن بنية النص تقوم على ثنائـية الطرح والتكرار الانعكاسى ، وكأن كل عـنصر ينعكس فى مرآة تشطره نصفين ، لذلك قسم خـشبة المسرح طوليًا إلى منطقتين : منطقة خلفية تجريدية رمـزية تمثل عالم الوهم والأقنعة واللعبة السلطوية ، ومنطقة أمامية واقعية التـفاصيل ، تمثل الواقع ، وتنقسم بدورها أفقيا إلى منطقتين متقابلتين ومـتراسلتين : منطقة يسكنها الممثلون / الرواة ، الذين يمثلون صانعى اللعبة وضميرها ، تقع على اليسار ، ومنطقة تمثل بيت أبى عزة بعـد أن أصبح من « الرعـاع » على اليمين . ويمثل الديـكور المحيط

بهذا الجزء الأمامى من المسرح مبدأ التشكيل الثنائى وفكرة المسرحية داخل المسرحيـة التى ينطلق منها النص ، فهو يصوّر حـائطًا مهدمًا يكشف عن حائط آخر وراءه ، وكأنه حائط الواقع الوهمى قد انشق ليكشف عن بنيان الحقيقة المتـمثل فى مقدمة المسرح بجناحيـها ، التى تمثل منطقة الصدق . وقسّم المخرج منطقة الصدق هذه إلى ثلاث درجات من درجات الصدق : فمنطـقة اليســار التى يسكنها الممـثلون / الرواة هى أقوى منـاطق الصدق والوعى والبعـد عن الوهم الفكرى والإيهام الفنى ، تليـها منطقـة اليمين المقابلة ، فهى منطقة تمثيل الواقع لتـمثله - أى منطقة التوعية التى يحكى فيها عبيد لعزة أصل حكاية مجتمع الاستلاب والتنكر . أما منطقة الوسط التى يدلف منهـا الممثلون إلى عـالم الأقنعـة والسلطة فى عمق المســرح ، والتى يعيش فيها أبو عزة وهمه كملك ويضع فى منـتصفها عرشه الخيالى الصغير ، والتى يتم فـيها مشهد السبوع الذى يتحـول فيه من إنسان إلى قنـاع ، فـتمـثل أضعـف مناطـق الصـدق ، فهى منطـقة اختـلاط الوهم بالحقيقة.

ويخـتلف الديـكور فـى عـمق المسرح اخـتـلافًا دلاليًا تامًا عنـه فـى المقدمة . فـهو تجريدى رمزى بالدرجـة الأولى ، فى خلفيته سـتار يتلون ضوئيًا بألوان السمـاء فى بعض ساعات النهار المختلفة ويبـرز بذكاء ورقة التحولات الدرامية الهامة ودلالات الأحداث دون مـباشرة فجة فى التعامل مع دلالات الألوان . وعلى هذا الستار ينعكس الظل الهرمى لخيمة العرش

التى تقبع أمامه على يمين المسرح فى الجزء الأول (قبل أن تنتقل إلى الوسط فى الجزء الثانى) والتى يقبع داخلها الملك على عرشه الحلزونى العالى وكأنه جنين فى بطن أمه - إذ نجد الملك عليه دائمًا فى وضع نوم أو استرخاء فى الجزء الأول .

وإذ تتراسل الخيمة مع ظلها الدائم نجد مبدأ الانعكاس وثنائية الطرح يتكرر فى الهيكلين المعدنيين المدببين اللذين يمثلا بوابتين على يسار المسرح فى الخلفية ، ويكرران التشكيل الهرمى للخيمة ، ثم يتحولان إلى رمحين أو مدفعين ضاريين فى النهاية ، وفى تراسل التاج الذى يعلو الخيمة مع التاج الذى يعلو رأس الملك ، ثم فى العرش الوهمى الصغير الذى يحضره أبو عزة معه إلى خشبة المسرح والذى يحاكى بشكل مصغر العرش الحلزونى الكبير الذى يقبع عليه الملك الصغير (رغم حجمه الكبير) داخل خيمة الملك الأم ، أو الخيمة التراثية التى تحتضن وتلد الملوك ، ثم فى البلطة الصغيرة التى يحملها السياف والتى تعكس البلطة الكبيرة التى يحملها أبو عزة / الملك .

إن وضع التاج على رأس الخيمة التى تحيط بالعرش الحلزونى (الذى يوحى بالصعود والهبوط وعدم الثبات) يخلق منذ البداية على مستوى الرؤية تورية ساخرة تجسد بلغة المسرح المعنى الذى يبلوره الحدث الدرامى وهو أن الملك ليس شخصًا بل مؤسسة لا إنسانية . وقد كان اختيار الخيمة التراثية كاستعارة بصرية لفكرة المؤسسة السلطوية اختيارًا له دلالته ، إذ

ينشئ علاقة بين الاتجاه السلفى واستمرار مؤسسة الاستلاب وأنظمة التنكر . كذلك فإن تشابه العرش الوهمى الصغير (مقعد أبى عزة) مع عرش الملك الحقيقى يخلق تورية ساخرة أخرى تمهد لاختلاط الوهم بالحقيقة وللانقلاب أو التحول الدرامى المحورى حين تنقلب لعبة الملك إلى جد وتغدو واقعًا . لقد استلهم المخرج فكرة العرش الحلزونى من جملة تقولها عزة فى نهاية المسرحية : « أنا جارية فى قصر كريه .. أتمدد فتتمدد فوقى عناكب وحلزون ضخم » (ص ١٠٩) لكن التشابه بين العرش الملكى الكبير (الذى يمكن أن يصغر لأنه حلزونى) ومقعد أبى عزة أو عرشة الوهمى الصغير (الذى يمكن أن يكبر لأنه أيضًا حلزونى) كان من إبداع خيال المخرج وكان لفتة ذكية بليغة وإضافة ثرية جسدت فى لمحة عين تاريخ انتقال السلطة من النظم الملكى الوراثى فى مجتمع الإقطاع إلى النظام الديمقراطى الليبرالى فى مجتمع رأس المال ، وأكدت أن الأخير كان نتاجًا وامتدادًا وتضخيمًا للأول رغم اختلافه الظاهرى عنه وكان أكثر شراسة وأكثر مادية .

ومما لا شك فيه أن توظيف المخرج لمفردات الديكور البسيطة هذا التوظيف الدلالى الواعى يفصح عن فكر ناضج وذكاء درامى شديد وحرفية حساسة متميزة وطاقة إبداعية فى الإخراج تصل إلى مرتبة الشعر . ولقد كان المخرج ملهمًا حقًا حين جعل خيمة العرش التى يعلوها التاج تنتفخ إذ يسكنها تاجر سابق وتنمو وتتضخم كرئة حية ، أو كرحم ينتفخ

بجنينه الذى يكبر ، ثم تتحرك من جانب المسرح لتحتل وسطه ، فتترجم فى حركتها تحرك الأنظمة السلطوية من اليمين إلى الوسط ، ثم تتقدم فى تشكيل مسلح فى غابة من الحراب تحفـها هياكل البوابات المدببة القديمة ، التى مالت فى أيدى العسكر فـتحولت إلى مدافع مصـوبة نحو الصالة ، فيشكل تحول البوابات إلى حراب شفرة رسالتها أن النظام الجديد / القديم يطوع الحديد ويطوع القـديم كالجديد لصالحه - تتـقدم الخيمـة وتتقدم فى بطئ وإصرار لتـغزو منطقة الصـدق فى مقدمـة المسرح ولتسـحق أصوات الحقيقة والوعى المتمثلة فى رباعى الرواة / الممثلين .

إن هذه النهـايـة من إبداع المخـرج وهى تخـتلف عن نـهـاية النص الأصلى التى يعود فـيها الممـثلون إلى طبيعـتهم ، ويخلعون أقنعـتهم ، ويرددون الجزء الأخير من الحدوتة الرمزية التى حكاها عبيد لعزة ، والتى تحكى أن الناس حين ضـجـوا ذبحـوا الملك وأكلوه فـوجدوا خـلاصـهم بأيديهم. لكن هذه النهاية الجديدة المؤلمة رغم اختلافها عن الأولى لا تحمل رؤية سلبية تشاؤمية ، بل تمثل رسالة تحذيرية من خطر داهم . وربما كان الطابع التـعبيـرى المسرحى الواضح لهـذه النهاية الجديدة هـو السبب فى فعاليتها وتأثيرها الإيجـابى العميق وابتعادها عن الإثارة والتأثر الميلودرامى الرخيص . فـالرواة فى هذه النهاية لا يقتلهم فـرد ملكًا كان أم سلطانًا ، بل تقتلهم مؤسسة حربية آلية تتشكل من عناصر الديكور .

لقد تعامل مـراد منير مع كل مفردات الديكور فى العرض باعـتبارها

عناصر درامية فاعلة ، ومع كل مناطق الفضـاء المسرحى باعتبارها علامات دالةً ، فتـحول هذا الفضـاء فى مجموعـة وجزئياته إلى جـسد درامى حى يتشكل ويتحول ليعبر فى جدلياتـه المكانية والحركية وتحولاته العلامية عن بنية النص ودلالاته الـعميقـة والظاهرة . ولا ننسى فى هذا الصدد الجـهد الكبير الذى قـامت به سوزان أمين فى تصميم الديـكور والملابس ، فجاء جهدها مسانداً ومدعمًا لرؤية المخرج .

وإذا كانت جـملة عنوان المسرحيـة بشقيـها تمثل نموذجًا لغـويًا لبنية النص ، فقـد أوجد مراد مـنير نموذجًا تشكيليًا على غـراره فى العرض ، يتمثل فى ثنائية أو جـملة طقسية تتكون من طقس « **خروج** » من حالة ، وهو الزار فى بدايـة الجـزء الأول ، وطقس « **دخـول** » إلى حـالة ، وهو طقس السـبوع فى بداية الجـزء الثانى . لقـد شكل الطقسـان معًا جـملة تشكيلية مـفيدة لخـصت بنية النص الدلالية وعلقت علـيها على مسـتوى الرؤية والفرجـة . فإذا كان الجزء الأول من العـرض يصور ملكًا يريد أن يخلع قناعه ليـجد ذاته ، أو ملكًا يريد أن ينسلـخ عـن شـخصيتـه كملك ليؤكد شخصيته كـفرد ، فأى معادل تشكيلى يكون أفضل من الزار الذى يُمارس لـيحرر الإنسـان من « ركوب » الجـن ، يمكن أن يجـسد مـوقف الملك ؟! وإذا كان الجـزء الثانى يمثل رجلاً يدخل إلى عـالم جديد ، هو عالم الملكـية والأقنعة ، ومـا أن يدخله حتى يتـغير تمـامًا وكأنه ولد من جديد ، فما أبلغ اختيار المخـرج لطقس السبوع ، الذى يعلن فيه المجتمع

انضمـــام عضو جديد إليـه ، يلقنه قواعده وشروطه على دقـات الهاون ، ويغربله من الشوائب الضارة بالمجتمع والحياة الجديدة فى الغربال ! .

إن هذين الطقـسين يمثلان عنصـر فرجـة وإمتـاع لا يستهـان به فى العرض . . لكنهمـا ليسًا حلية زائدة بل يحملان فعاليـة درامية هائلة إلى جانب طابعـهما المـسرحى الممتع . وفى تنفـيذه لهذيـن الطقسين اعتـمد المخرج على الحـركة والإضـاءة وبعض الرموز الطقـسية العـامة والمعـتادة كالشموع والمباخـر ، ووسّع إطار الدلالة عن طريق كسر نمط التشكيلات الحركيـة المألوفة فى هذين الطقسين وإضـافة تشكيلات جسـدية تحيلنا إلى أطرٍ دلالية أخـرى فذكرتنـا مثلا أوضـاع جسم ميـمون بأوضاع أجـساد الممثلين فى المســرح الشرقى - الهندى حـينًا والصينى حينا . لقـد كانت لوحتا السبوع والزار من أبرز ملامح الإخراج ، وساهمـتا مساهمة جمالية وفـعـالة فى إضـــاءة النص وإبراز دلالاته . وعلينـا أن نذكـر أن هاتين اللوحتين من إبداع خـيال المخرج . فـالنص الأصلى لا يذكر فى مشـهد دخول الملك سوى فـرقة إنشاد تحاول تسليـة الملك فتفشل . وفى مـشهد تعميد أبى عزة ملكا ، الذى يحمل لافـتة ساخرة تقول « المواطن أبو عزة يختفى قطعة قطعة » ، تظهر فـرقة الإنشاد مرة أخرى ، وتنشد ، وينص المؤلف على ضرورة الأداء الطقسى البطئ لخلع الملابس وتبديلها ، لكنه لا يذكـر طقسًا بعـينه . قد أعطـى سعـد الله ونوس المخرج بعض المفـاتيح والإرشادات الغامضـة فأعمل المخرج خياله الإبداعى فـيها ، واستلهم من

بعض الكلمات المتناثرة ، كالعفريت والجنى ، ومن سؤال « هل أنا مسحور ؟ » الذى يتردد على لسانى الملك وأبى عزة فكرة ثنائيته الطقسية.

واحتفظ مراد منير بالمنظور الإيجابى ذى الطابع الملحمى للنص ، الذى يتمثل فى افتتاحيته وفواصله وعناوين مشاهده ، لكنه اختار لتجسيده معادلاً مسرحيًا أقرب إلى المشاهد المصرى وأكثر جذبًا له ، فترجمه إلى فواصل غنائية ملحمية شعبية ألّف كلماتها العامية الساخرة الساخنة الشاعر الكبير أحمد فؤاد نجم ، ووضع موسيقاها حمدى رووف ، وغناها محمد منير مع باقى رباعى الممثلين / الرواة. واتخذت هذه الفواصل شكل الفزورة والحكاية التى تتضح مرحليا حتى تكتمل فى النهاية . ورغم اعتراض البعض على إقحام العامية على هذا النص المكتوب بالفصحى إلا أن ثنائية العامية والفصحى عمقت دلالة الرواة باعتبارهم وعى النص ومنظوره الصحيح ، خاصة وأن المخرج أضاف عزة وأم عزة إلى عبيد وزاهد ، فحول ثنائى الرواة / الممثلين الذى يتحرك بحرية داخل وخارج اللعبة منذ البداية فى النص إلى رباعى فى العرض ، مما عمق وأثرى هذا المنظور الإيجابى . وقد زادت الفواصل الغنائية الملحمية هذه من مساحة الفرجة فى العرض وأضفت عليه حيوية وتوهجًا شبابيًا مبهجا ، وحققت سخونة التواصل مع الجمهور . لقد كانت فايزة كمال فى حركتها الرشيقة الدائبة التى لا تكل وحماسها شعلة متوهجة تتدفق بالأمل والتحدى ، وتبرق فى جنبات المسرح فتخطف الأبصار ، وكان محمد منير

بسمرته الجنوبية العميقة كطمى النيل ، وصوته العذب المعبر ، ووداعة أدائه وبساطته ودفء حضوره ، وابتسامته المصرية الطيبة الصافية - كان محمد منير بؤرة التفت حولها أفئدة الجمهور ، وتجسيدًا مسرحيًا حيًا لكل ما هو عذب وأصيل وصامد فى أرض مصر . ولقد مثّل فأقنع ، وغنى فأثر وأمتع . وإلى جانب فايزة كمال ومحمد منير ، ضم الكورس حياة الشيمى ، التى كادت أن تنسينا أداءها المتميز فى صف الكورس ،أدائها الكاريكاتورى البديع المضحك حينا ، الموجع حينا لشخصية أم عزة فى ثورتها وتوعدها وخوفها ورجائها . كذلك ضم الكورس (ناصر عبد العال) وهو ممثل جيد يتمتع بخفة الحركة والمرونة وبصوت قوى واضح يمكنه من الغناء والإنشاد الدرامى .

وقد أحسن المخرج إذ اختار لهذه المجموعة المحركة للعرض ملابس تشير من بعيد إلى عالم السيرك (كما أشار النص) واللاعبين عمومًا ، بل وعالم المصارعين ، دون أن تلتزم بملابس السيرك التقليدية ، وأحسن أيضًا إذا جعلهم يشتركون فى تغيير الديكور أو استدعاء الممثلين من الكواليس لأداء أدوارهم ، أو إيقاظ أبى عزة من النوم مثلاً ، فقد أبرز ذلك عنصر اللعبة والمسرحية داخل المسرحية ، كما عمّق من تأثير النهاية الجديدة التى وضعها المخرج ، والتى جعل فيها عالم التنكر والوهم ممثلاً فى العرش يغتال عالم الصدق والبراءة ، فرأينا الممثلين المتحكمين فى اللعبة تغتالهم آليات اللعبة ، فتتكرر فى مصيرهم هذا مأساة الملك الذى

تغتال اللعبة هويته ، ومأساة أبى عزة الإنسان الذى تغتال لعبة السلطة إنسانيته .

ومما لا شك فيه أن اختيار الممثلين كان أحد أسباب النجاح الجماهيرى الهائل الذى حققه هذا العرض ، كما كان أيضًا من أسباب تميزه الفنى . لقد كان صلاح السعدنى أشبه بعاصفة فنية اقتحمت خشبة المسرح - عاصفة من الفوضى المنظمة ، والهوجائية المقننة ، فجاء فى عنفه وتبذله الحركى المقصود ، وتبجحه وانطلاقه المتقن المحسوب فى الجزء الأول أشبه ما يكون بإله الخمر والعربدة والمسرح دايونيساس . أما فى الجزء الثانى فقد أتخذ أسلوبًا مناقضًا تمامًا لأدائه فى الجزء الأول ، وكان جد رائع فى برودته القاسية الصلبة وهدوئه المنذر بالخطر واقتصاده الرهيب فى الحركة والاشارة ، وبصوته النحاسى وابتسامته الصفراء . لقد كان أبو عزة يحلم فى الجزء الأول بامرأة جميلة عكس زوجته ، لكنّا نراه فى الجزء الثانى يتحسس بتلذذ حسى متأنٍ مخيف بلطة سيافه . لقد جسد صلاح السعدنى فى انتقاله المتقن من عنف وصخب الجزء الأول إلى هدوء وآلية الجزء الثانى موت أبى عزة الإنسان وميلاد آلة السلطة الوحشية .

أما الممثل الكبير حسين الشربينى فقد وفق فى اختيار نمطه الحركى فى الجزء الأول ، فجاء فى مجموعه متراخيًا مسترخيًا ، منغمًا منعّما كسولاً ، يفضح تهرؤ الملك الداخلى كإنسان . وأحسن المخرج إذ بالغ فى سمك وتعدد واتساع أرديته حتى كاد الشكل البشرى أن يختفى تمامًا داخل

تلافيفها ، فبدت وكأنها أردية خاوية من أى مضمون إنسانى . لقد كانت ملابس حسين الشربينى هى أول ما استرعى الانتباه ، وشعر البعض بأن خطأ ما قد حدث فى التصميم ، فأول مبادئ تصميم الملابس المسرحية يقول أن الرداء لا ينبغى أن يطغى على الهيكل البشرى أو يخفيه أو يعوق حركته . لكن الخطأ فى هذه الحالة كان مقصوداً ومحسوبًا ، فقد استخدم المخرج هذه الملابس الملفتة بضخامتها ليفرض من البداية فكرة التقنع ، وليرهص بضياع الإنسان فى أرديته وأقنعته ، واستعباد رموز السلطة له . وتبلور هذا المعنى بوضوح حين خلع حسين الشربينى عباءته الملكية فبدا لأعيننا هزيلاً رغم بنيته العريضة ، وحين ارتدى صلاح السعدنى نفس العباءة فى النهاية ، فوجدناه يغوص فيها ويكاد يختفى ،وتوهمنا أنه تضاءل وصغر كإنسان بالنسبة لحجمه فى الجزء الأول ، الذى بدا فيه أكبر من الواقع بسبب حركته العنيفة وصخبه .

ورغم إجادة حسين الشربينى فى أدّاء دور الملك الضجر المتهرئ فى الجزء الأول فلا أعتقد أنه وفق فى أداء دور الشخصية الضائعة بين الوهم والحقيقة ، المتأرجحة على شفا الجنون فى الجزء الثانى . لقد ظلت نبرة صوته فى الجزء الثانى على حالها فى الجزء الأول ، وكذلك إيقاع حديثه وكان ينبغى أن تعلو النبرة وأن يلهث الإيقاع ليجسدا التناقض بين ثقة الملك وغروره فى البداية وحيرته وقلقه وتخبطه فى النهاية . كذلك احتفظ صوت حسين الشربينى فى الجزء الثانى بنفس رنة السخرية والاستخفاف

والتعالى التى طبعته فى الجزء الأول ، فجاء مونولوج الملك الرائع عن الإنسان الضائع ، المتكسر فى سجن المرايا ، باردًا باهتًا على شفتيه. وربما كان المخرج مسئولاً إلى حد ما عن ضعف أداء الممثل فى الجزء الثانى ، إذ جاءت الحركة المرسومة للشخصية ضعيفة وفقيرة ، بل وتحمل طابع العشوائية ، فكانت أضعف حركة فى العرض . وكنت أتصور أن يتبادل الملكان حركتهما كما تبادلا أدوارهما وأقنعتهما فتكتسى حركة حسين الشربينى فى الجزء الثانى سمة العنف التى ميزت حركة السعدنى فى الجزء الأول ، مع التخلى عن جزء من انطلاقها وحريتها وعفويتها ، ومع إكسابها لمسة هستيرية .

أما شعبان حسين فقد أدى دور الوزير فى حدوده المرسومة دون إبداع يذكر ، وأما لطفى لبيب فقد أثبت فى دور عرقوب موهبة كوميدية عريضة وأسلوبًا متميزًا فى تلوين الصوت والحركة فى كاريكاتيورية رشيقة دون تنميط أو تسطيح أو تهريج سهل ، ودون أن ينزلق إلى تقليد أحد . واستطاع رغم دوره الفكه أن يقنعنا بخطورته على عزة وبجشعه وعنصر الشر والتهديد الكامن فيه فأقنعنا بموهبته الكبيرة كممثل متعدد المواهب . كذلك تميز ميمون (مجدى فكرى) فى أدائه لدور خادم الملك وكان منفرا وجذابًا فى آن واحد ، وأبرز مرونة جسدية وحركية كبيرة وقدرة بارعة على إكساب ملامحه وابتسامته لمسة شيطانية ، جعلتنا نشعر فى مشهدى الطقوس بأنه العفريت الذى يسكن القصر ، ويصاحب كل ملك يجلس

على العرش ، ويعامله كأنه امتداد للملك السابق . وقد جاء تكراره المنغم لكلمة « يا سيدى » ناجحًا وفكاهيًا وساخرًا ، فتحولت الكلمة إلى علامة دالة عليه وعلى موقعه فى المسرحية ، ولازمة مرحة لا ينساها المتفرج بسهولة .

وأخيرًا كلمة عن الإباحية - أى الإشارات الخارجة والألفاظ التى خدشت حياء البعض ، واحتج عليها البعض وثاروا وماروا . ولست أزمع هنا الدفاع عن الإباحية بالطبع ، لكنى أود فقط أن أفرق بين استخدام الألفاظ والإشارات الخارجة دون داعٍ - أى دون أن يستدعيها النص ويوظفها ، وبين استخدام وتوظيف بعض الإشارات التى نعتبرها خارجة فى سياق الواقع لإبراز معنى فى سياق فنى . والفرق مهم . فالجسد البشرى العارى يمثل فى سياق الشارع إباحية مرفوضة فى مجتمعنا ، وخدشا للحياء يعاقب عليه القانون ، لكنه فى سياق لوحة تشكيلية يصبح فنا ، والكلمة النابية فى الصالة خروج عن قواعد اللياقة ، لكنها على خشبة المسرح قد تكون ضرورة ، وعلينا أن نقيمها بمعيار التوظيف الفنى لا بمعايير خارجية أخلاقية أو غيرها . إن الإشارات التى أوحت بشذوذ الملك فى الجزء الأول ، تخدم وتبرز سياق الشذوذ والتهرؤ والعقم الذى يظهر فيه الحاكم ، ولا ينبغى أن تصدمنا أخلاقيًا أو واقعيًا ، إذ أنها لا تحدث إلا فى هذا العالم المصنوع ، ولا يأتيها بشر ، بل يأتيها هذا المسخ الكاريكاتيورى المتضخم بعباءاته الذى يدعى الملك . أما الابتذال الحركى

أو اللغوى الذى نلمسه فى حديث أبى عزة العنيف وهو مخمور ، فهو يأتى فى سياق الموقف والشخصية ، والإباحية هنا - بمعنى الإباحة التى تمثل خروجًا على عرف الآداب العامة والأنظمة السلوكية - الإباحية بهذا المعنى تتفق ووضع أبى عزة كشخصية خارج النظام أو طردها النظام - أى كشخصية استبيحت ، فأباحت ، و « أبحت » فقبِّحت .

إن الخروج عن الأنظمة يفضى دائمًا إلى الإباحية ، فتمزق الأنظمة يبيح الممنوع ويطلق اللسان ، وعلينا أن نذكر أن المشهد الذى يخرج فيه صلاح السعدنى عن المقبول لدى البعض ، ويبوح ، يسكن منطقة درامية دالة تبرر الإباحية كوسيلة طبيعية للتعبير ، فالمشهد يقع بين نظامين فى الفجوة بين رحيل ملك ، ووصول آخر . فالملك يخلع رموزه ويترك عرشه خاويًا وقبل أن يعتلى الملك الجديد (أبو عزة) العرش ينطلق أبو عزة فى إباحته أو خروجه الدرامى الموظف الدال . لقد أشار الناقد الروسى باختين إلى ارتباط الإباحية بالخروج عن الأنظمة والتحرر من القيود السلطوية بكافة أنواعها ومنها تقاليد الآداب العامة ، ورصد هذه الظاهرة فى بعض الاحتفالات الشعبية الموسمية القديمة . لكن لنترك الكلمة الأخيرة فى هذا الصدد للمؤلف سعد الله ونوس الذى كتب يقول :

« يورد روجيه كايوا فى كتابه « الإنسان والمقدس » مثالا موحيا عن الاحتفالات الإباحية التى كانت تقوم بها شعوب جزر « ديجى » عندما

يموت الملك . فموته كان يعنى موت السلطة ، وسقوط كل القوانين والشرائع ، ولذا كانت تلك الشعوب تقيم احتفالات عامة تبيح فيها كل شىء متخطية جميع السلطات والممنوعات ، ومتقاسمة كل الملذات التى يوفرها مثل هذا الوضع المشاعى . طبعا كانت الاحتفالات تستمر يوما أو يومين ثم يعود النظام فيستتب مع جلوس الملك الجديد على العرش . إن هذه الطقوس التطهيرية ، والمتلازمة مع موت الملك ، أو مع التمزق المؤقت فى هرم التنكر ، لهى عميقة الدلالة فى مناخ الاستعارة التى استخدمتها مسرحية « الملك هو الملك » (المسرحية - ص ١١٧) .

حين ترقى الهزلية إلى مرتبة الفلسفة(*)

يقول الفيلسوف الدنمركى سورين كيركجارد : « أينما توجد الحياة يوجد التناقض ، وأينما يوجد التناقض توجد الكوميديا » ، وإذا كان التناقض هو عصب التراجيديا أيضًا ، بل والدراما جميعها فإن ما يميز التناقض الكوميدى هو طبيعته الاجتماعية التى تختلف عن الطبيعة القدرية أو الكونية أو الدينية للتناقض المأساوى ، فهو تناقض لا تحتمه قوى ميتافيزيقية تتحكم فى العالم المادى ، بل تناقض يحمل فى طياته إشارة واضحة إلى طريق للخروج منه .

وقد جرى العرف على تقسيم الكوميديا إلى أنواع ثلاثة وفقا لمجال التناقض الذى تطرحه ، فإذا كان حقل التناقض هو الموقف الأساسى ذاته أطلقنا عليه اسم كوميديا الموقف [Situation Comedy] ، وإذا كانت الشخصية هى موطن التناقض أطلقنا عليها اسم كوميديا الشخصية]

(*) مسرحية : **عفريت لكل مواطن** ، تأليف : لينين الرملى ، إخراج : محمد أبو داوود، ديكور : نهى برادة ، إنتاج : المسرح الكوميدى ، قدمت على مسرح محمد فريد (الحكيم سابقًا) عام ١٩٨٨ .

[Comedy of Character] ، وإذا انتقل التناقض من طبيعة الشخصية إلى نمط السلوك الاجتماعي أطلقنا عليها اسم كوميديا السلوك [Comedy of Manners] . وغنى عن الذكر أن هذه التقسيمات العامة لا تمثل حدوداً قاطعة فاصلة ملزمة فى الكتابة أو النقد ، إذ يندر أن نجد مسرحية كوميدية تنتمى إلى نوع واحد من هذه الأنواع الثلاثة دون أن تمزجه بعناصر من النوعين الآخرين . إن هذا التقسيم النوعى للكوميديا هو نسق مرن فضيلته الأولى أن يسهل على النقاد والباحثين فى تاريخ المسرح رصد وتصنيف الاتجاهات السائدة فى الكوميديا وفقا للسمة الغالبة من عصر إلى عصر ومن كاتب إلى آخر . وغنى عن الذكر أيضًا أن كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة للكوميديا يمثل فضاءً رحبا يشمل تجليات عديدة منوعة تتفاوت فى عمقها الفكرى وبعدها الشعرى . ففى محيط كوميديا الموقف تجد الهزلية الفلسفية ، الفكرية التوجه ، الشعرية التعبير ، كما كتبها توفيق الحكيم فى **يا طالع الشجرة** أو كتاب العبث ، جنبا إلى جنب مع الهزلية الجسدية واللفظية الغليظة أو المسطحه التى تطرح التناقض والصدام اللفظى والجسدى كهدف فى حد ذاته ، دون أن توظفه فى طرح معنى أشمل يتجاوزه ليضئ التجربة الإنسانية . وفى إطار كوميديا الشخصية أيضًا يلتقى القارئ بالأنماط الثابتة التى تأهل عالم الكوميديا الرومانية القديمة كما كتبها تيرانس وبلاوتوس ، أو أنماط الكوميديا ديللارتى الإيطالية ، كما يلتقى بشخصيات شكسبير الكوميدية المركبة مثل

شايلوك فى **تاجر البندقية** أو روزالايند فى **كما تهوى** ، أو شخصيات من مسرح نعمــان عاشور مثل الأستاذ رجائــى وغيره . وهكذا الحال أيضًا فى عالم كوميديا السلوك الذى تجـد فيه أنماطـا من التناقض السلوكـى المركـب المنفسح الدلالة كمــا تمثله « متوحشة » جان أنوى ، أو « إلايزا دوليتيل » و « بروفسور هيجنز » فى **بيجماليون** برنارد شو مثلا جنبا إلى جنب مع أنسقــة من التناقض السلوكى أكثر بســاطة ووضوحا كتلك التى يطرحــها ريتشارد برنسلى شريدان فى **مدرسة الفضائح** على سبيل المثال .

وقد وجدتنى مـضطرة إلى كتابة هذه المقدمة قـبل الحديث عن عرض مسرحية **عفريت لكل مواطن** تحسبا من أن يسئ البعض فهم كلمة «هزلية» التى اخـترت أن أصف بهــا هذا العرض الرفـيع فى فنه وفكره . فكلمـة «هزلية» ما زالت للأسف الشديد تحمل ظلالا سلبـية من أصلها الاشتقاقى اللغوى فى اللاتينية وهو فعل [Farcire] الذى يعنى الحشو أو حشر ما لا لزوم له . لكن الهـزليـة فى حـقيـقـة الأمر هى أحـد تجليـات النوع الكوميدى الذى يعرف باسم كوميديا المواقف ، وهى شكل فنى مثل سائر الأشكال ، قديم قـدم المسرح نفســه ، فقد ظهـر العصر اليـونانى القديم واستـمر فى مـسرح العصـور الوسطى وعصـر النهضة وازدهـر فى القرن التاسع عشـر ثم زحف إلى السينما الصامته فى أوائل القـرن العشرين فى أفلام تشارلى تشابلن وبستر كيتـون ولوريل وهاردى واستمرت شعبيته فى السينمـا الناطقة ثم عاد إلى المسـرح متوجـا وقد نضج فكريا وفلسفـيا فى

إبداعات كتاب العبث فى الخمسينيات وبعدها . فإذا كانت الهزلية هى الشكل المميز لمسرح الأراجوز والدمى المتحركة فى جميع أنحاء العالم ، أى للمسرح فى أقرب حالاته إلى الطفولية ، فهى أيضًا الشكل المميز للمسرح فى أقرب حالاته إلى التعمق الفلسفى .

وجوهر الهزلية المميز الذى نرصده فى تجلياتها العديدة على مر التاريخ هو هيمنة الموقف المادى على الإنسان ، وتحكمه فيه ، الذى يحيله من فاعل يسيطر على بيئته الفيزيقية إلى مفعول به - أى إلى لعبة فى يد الوجود . فالهزلية هى كوميديا موقف ، لكن الموقف لا يتخلق فيها من شبكة علاقات إنسانية واجتماعية منطقية مفهومة ، مهما بلغ تشوهها ، أى من تفاعل البشر بعضهم مع البعض أو مع المجتمع ، بل يتخلق من شبكة تعسفية عبثية من المفاجآت اللامنطقية ، والصدف الغريبة والملابسات العجيبة التى تهدم منطق الأشياء ، وتقلب أنسقة التوقعات المألوفة رأسا على عقب ، فلا يملك الإنسان حيالها إلا الاستسلام آملا أن تحمله بمعجزة إلى شاطئ النجاة ، أو أن ينحسر مد العبث فيستقيم منطق الحياة ثانية . الهزلية إذن هى خروج مؤقت على المنطق المألوف للحياة ، وقلب منظم للمواضعات ، أو قل هى ثورة على الأنسقة العقلانية أو الأبنية النظرية والقواعد المألوفة التى تحكم النشاط الإدراكى والعملى للإنسان ، وتنتج صورة العالم السائدة . ولأن الهزلية ثورة على المنطق ، أو موجة عاتية من الفوضى المنطقية ، تكتسح الأنظمة ، يمثل الإيقاع السريع اللاهث

الساخن عنصراً تقنيا أساسيًا فى تحققـها ، وهو عنصر كثيرًا ما يغيب عن هزلياتنا المصرية مع الأسف .

وربما كان أبلغ دليل على قـيمة الهـزلية كشكل فنى « محـترم » أن الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون اصطفاها نموذجا أسس عليه نظريته فى الكوميديا عامة والضحك ، فقد كانت هزليات يوجين لابيش (١٨١٥ - ١٨٨٧) هى نموذجه الكوميدى المختار . وقد خلص برجسون إلى أن هذا النموذج يقوم على التناقض بين الوجود العضوى المرن الفاعل الذى ينبغى أن يكون عليـه الإنسان باعـتبـاره المتحكم فى الطـبيعـة وصانـع قدره ، والصورة الشائهة التى نراه عليها حين يتـقولب ويتجمد ، ويتميكن (أى يصبح كالماكينة أو الآلـة) ، أو يتشيأ (أى يغدو أشبه بالجـماد أو بدمية من دمى مسرح العرائس) .

لقد كانت الهزلية بهذا المعنى هى الشكل الذى اختاره كتاب العبث، فقـد وجدوا فـيه أصـدق تعبـير عن موقف الإنـسان المعاصـر فى ظاهره المضحك ودلالاته المأساوية ، فوجدنا بيكيت يستلهم الأفلام الصامتة التى تصور عداء العالم للإنسان الشريد اللامنتمى ، هذا العداء الذى يتجسد فى العربـات التى لا تنقاد لأحـد بل تنطلق على هواها ، وفى الأشيـاء التى تتـربص بالإنسان لـتسـقط فوق أم رأسـه دون سـبب ولا ندرى من أين جاءت ، وفى الأبواب الـتى تقاوم الفتح ثـم تتهاوى على الـبطل فور أن يدير لها ظهـره ، وفى الأشجار التى تـغير مسـارها وتمضى عكس الريح

لتطارد البطل ، وغيرها من المفارقات العجيبة التى نعهدها ونستمتع فى أفلام تشارلى تشابلن وبستر كيتون ولوريل وهاردى وأبوت وكاستيللو وغيرهم . أما يونسكو فقد وجد مصدر الهامة فى مسرح العرائس الشعبى [The Punch and Judy Show] كما أكد فى معرض الحديث عن مسرحه فصار الإنسان فى مسرحه دمية متغيرة القناع تتحرك فى عالم يموج بالأشياء التى تتوالد وتتكاثر وتتحول وتنمو وكأن الجماد قد استلب هوية الإنسان وخصائصه وأدواره بينما تحول الإنسان إلى جماد . ولعل مسرح العرائس كان أيضًا مصدرًا ملهما لجان جينيه الذى يحمل مسرحه لمسة واضحة منه . وهكذا تحولت الهزلية فى أيدى كتاب العبث إلى استعارة لموقف الإنسان العبثى كما طرحته الفلسفات الحديثة ، فارتفع هذا النوع الفنى الذى طالما عانى من احتقار النقاد إلى مرتبة المجاز الشعرى المسرحى.

وفى يقينى أن مسرحية **عفريت لكل مواطن** التى كتبها الفنان الثرى الموهبة والإبداع لينين الرملى تنتمى إلى هذا الضرب من الهزليات التى ترقى إلى مرتبة الشعر المسرحى فتتحول إلى استعارة لوضع إنسانى واسع الدلالة . إن المسرحية تحمل عناصر واضحة من كوميديا السلوك ، فتجدها فى مشاهد الموظفين فى الشركة تنتقد عيوبا اجتماعيا صارخة مثل الرياء والنفاق ، والزيف والغش ، والكذب واللامبالاة ، والانحراف والظلم ، وهى تنطلق من نقطة البدء فى كوميديا الشخصية ، وهى التناقض داخل

النفس - والنفس المتناقضة المنقسمة على ذاتها هنا هى شخصية راضى .
ورغم ذلك فالمسرحية تتشكل وفق بنية الهزلية كما طرحناها أعلاه .
فالصراع فى نفس بطلها الطيب المقهور ، المغترب عن عالمه ، بين الخير والشر ، بين المصالحة والثورة ، بين الانصياع والتمرد ، هذا الصراع يتجسد مسرحياً فى انشطاره الكامل إلى شخصيتين هما راضى والقرين ، أو « الأنا » و « الهو » أو الذات والآخر ، فيتحول حديث النفس الذى ينبثق من ضمير المتكلم إلى حوار أو جدل يجمع ضميرى المتكلم والمخاطب - أى الأنا والأنت . وإذ ينضم القرين أو « الهو » أو «الآخر» إلى البنية الفاسدة التى تقهر راضى يتحول إلى عنصر جديد مهيمن فى بنية العالم الخارجى الفاسدة ، فتزداد البنية قوة ويتعمق إحباط راضى وعجزه ، ويغدو أشبه بكرة أو لعبة يتقاذفها الطرفان المتصارعان خارجيا ، المتآزران داخليا وهما الموظفون والقرين . وفى هذه اللعبة تنسحق إرادة البطل تدريجيا ، ويتجسد هذا الانسحاق فى سلسلة من الأحداث المتصاعدة المتشابكة التى تقلب حياته فى كل جوانبها (العملية والجنسية والعاطفية والعائلية) رأسا على عقب حتى ليكاد يجن . فما أن يظهر القرين من تحت الأرض حتى يتحول راضى من رجل شريف إلى لص فى العمل ، ومن سيد شهم ورجل مستقيم إلى مغتصب آثم للخادمة الضعيفة وإلى سكير عربيد فى البيت ، ويفشل مشروع زواجه من خطيبته ، ويزج بعمه الريفى الساذج إلى زيجة تجارية فاشلة .

ويمثل الخلط على مستوى الشخصيات ، أى اختلاطها بعضها بالبعض [mistaken identities] وعلى مستوى اللغة ، أى سوء الفهم أو اختلاط مواضيع الحديث misunderstanding or talking at] cross purposes] - يمثل الخلط الآلية الرئيسية الفاعلة فى تطور بنية المسرحية ، وتجسد هذه الآلية المنطق السائد الحاكم فى عالم النص . ورغم أن الخلط يمثل ملمحا أساسيًا فى الهزلية عموما كشكل فنى ، مثله فى ذلك مثل الصدف والمفاجآت والمواقف المحرجة ، إلا أن الخلط كما يوظفه لينين الرملى فى مسرحية **عفريت لكل مواطن** يختلف عن الخلط الذى نجده بكثرة فى الهزلية المعتادة ، فهو ليس خلط مؤقت يزول بزوال أسبابه أو استواء المظهر والمخبر أو تفسير ما التبس على البعض . إنه خلط عميق مركب تمتد جذوره إلى أعماق البنية الاجتماعية وكأنه شرخ دائم فى جدار العالم ولا ينفع فى علاجه أو إزالته أى شرح أو تفسير .

إن الخلط الذى يقع فيه نجيب الريحانى مثلا فى أحد المشاهد المبكرة من فيلم **غزل البنات** حين يتصور أن الباشا هو أحد الخدم وأن عددا من الخدام هم بالتوالى الباشا ، هذا الخلط هو خلط بسيط مؤقت يتولد من خلل سطحى فى المظهر ولا يلبث أن يزول بزواله - أى حين يستقيم المظهر مع المخبر . أما الخلط فى **عفريت لكل مواطن** فيتخطى تناقض المظهر والمخبر ليطرح تناقضا أكثر مأساوية وخطورة هو تناقض المخبر والمخبر - أى انقسام الذات على نفسها وتفتتها ، ومعها صورة العالم

والقيم جميعها ، وانهيار فكرة وحدة الذات وثباتها . فبطل لينين الرملى ليس شخصية ثابتة مثل الباشا الذى يظل الباشا رغم تنكره فى زى مخالف ، بل هو شخصيتان مختلفتان تتنكران فى صورة شخص واحد وتعتركان فى فضاء واحد . وإذا كانت الرسالة التى تصل المتفرج فى الهزلية العادية القائمة على الخلط والتى اتخذنا نموذجها مشهد الريحانى فى **غزل البنات** هى أن ظاهر الأشياء قد يناقض باطنها ، أى أن المظاهر خادعة ، فإن الخلط فى مسرحية الرملى يحمل رسالة فحواها أن باطن الأشياء يناقض بعضه البعض ، فالبطل راضى هو نفسه ونقيضه فى آن واحد تحت قناع ظاهرى واحد .

لقد تعامل لينين الرملى مع هذه التقنية الشائعة فى الهزلية تعاملا بيرانديلليا (نسبة إلى بيراندللو الذى ألح على فكرة نسبية الحقيقة وتعدد أوجهها أو أقنعتها) فحول الخلط من تعبير عن خلل مؤقت بسيط فى الإدراك أو الموقف المباشر إلى تعبير عن خلل مضاعف يمتد من بنية المجتمع إلى بنية الشخصية فيحولها إلى مجموعة من الصور المتناقضة المنتثرة فى عيون الآخرين ، أو إلى أقنعة ليس وراءها وجه ثابت واحد ، ولا تخفى سوى الخواء . كذلك استخدم لينين الرملى فكرة انفصام الشخصية ، أو « الشيزوفرنيا » فى لغة علم النفس ، وتقسيم العالم النفسى فرويد للشخصية إلى ثالوث الهو [id] والأنا الاجتماعية [ego] والأنا العليا [super ego] فى تشكيل الهيكل الفكرى العام للمسرحية

الذى ينتظم الأحداث التى تجسد رؤيته ، ثم بَسّط هذا الهيكل الفكرى تبسيطا ذكيا ليصبح فى متناول المتفرج العادى ، وحتى الأمى ، وداخل دائرته المعرفية ، فألبس فكرة انفصام الشخصية ثوبا شعبيا صرفا هو فكرة القرين أو « الأخ اللى تحت » ، وهى فكرة شائعة فى الأدب الشعبى فى كل مكان ، ثم ترجم التقسيم الفرويدى للشخصية إلى ثنائية د. جيكل ومستر هايد التى شاعت على المستوى الشعبى من خلال السينما التى طرحتها مراراً . وهكذا تمكن الرملى من الارتقاء بالهزلية إلى مرتبة فكرية وشعرية رفيعة دون تعال أو تقعر على جمهورها الواسع البسيط .

وتتجلى فى هذه المسرحية قدرة لينين الرملى على إنشاء بناء مسرحى محكم يترجم رؤيته إلى حدث درامى يتطور من خلال جدليات المنظر المسرحى الذى يوظفه توظيفا بنائيا دالا جنبا إلى جنب مع الكلمة المنطوقة. فلينين الرملى يجسد قوى الصراع على المستوى البصرى فى مكانين متعارضين هما المكتب والبيت ، فالمكتب الذى يعمل فيه راضى وينتمى إليه فى بعده الاجتماعى ، ويعانى فيه من القهر واستغلال الجميع لطيبته ووداعته ، يمثل العالم الخارجى الذى ساده الجنون والخلل ، ويجسد الرملى خلل هذا العالم فى متتالية من الأفعال الفكاهية التى تمسخ بذكاء شديد هوية المكان ، فالمكتب الحكومى يتحول أمامنا إلى مكان للنوم أو حجرة نوم من خلال الموظف النائم دوما [سامح عزمى] ، ثم إلى مكان للغسيل والطبيخ ، أى إلى مطبخ وحمام ، بل ومنشر ، أيضًا من

خلال الموظفه الحامل إنعام [فـادية عكاشة] ، وهو أيضًا صالة رقص أو ديسكو للموظفة الحسناء [نهلة رأفت] ، وما أن يدخل المدير وتابعه حتى يقتـحم عالم الثنائيات الهـزلية المألوفة عـالم المكتب فيتـأكد زيف المكان ومسخ هويتـه ويغدو أشـبه بفيلـم هزلى ناطق . ويمتد مسـخ الهوية إلى عنصـر الصدق الوحـيد فى المكان وهو راضى [نبـيل الحلفاوى] فنـجد الجميع ينخرطون فى لعبة تشـويه براءته وتحويله من موظف مجـتهد إلى لص مـهمل مـخـتلس . وهكذا يمتـد المسخ والتـشوه مـن المجتـمع إلى الشخصية مما يمهـد لتفتتها فى المرحلة التالية ، ويتوحـد المكان بالشخصية من خلال عامل التشوه المشترك فيغدو كل منهما رمزًا للآخر - أى يتحول عالم المكتب إلى صورة أو مـعادل يجسد بعد الأنا الاجتمـاعية فى ثالوث فرويد الشـهير ، أى يتـحول من مكان واقعى خـارجى إلى منطقة داخل النفس تعانى من الانقسام والتشوه.

أما البيت وهو المكان المعـارض فيمثل فى البـداية عالم البراءة والمثل العليا ، فإلى هذا البيت تلجأ الريفية البريئة الساذجة مسعدة (عبلة كامل) بثوبهـا « المشجرّ » وسلوكهـا الذى يشى فى مجمـوعه بغربتهـا عن عالم المكتب وسكانه فتجد فيه السـلام والمأوى ، ويغدو البيت من خلالها ومن خلال سلوك راضى الحنون الأبوى الشهم مـعها تجسيـدًا لمنطقة الأنا العليا فى الشخصية قبل غزو القرين .

ويفضى هذا التناقض بين الأنا الاجـتماعية المجـسدة فى عالم المكتب

الشائه الذى ينتمى إليه راضى ، والأنا المثالية أو العليا الذى يجسده عالم بيت راضى إلى تمزق الشخصية المحورية تمزقا يسمح للقرين أو « الهو » بالظهور وفرض هيمنته على كل من المكانين . فما المكتب وفى البيت ، فالقرين كما يطرحه لينين الرملى هو تجسيد حى لعدمية القيم ، وخلل العالم الداخلى والخارجى ، والفوضى الكاملة . فما يظهر القرين حتى يتضاعف الخلل ليصل إلى درجة الجنون وتشيع الفوضى التامة التى يجسدها الرملى فى سلسلة من التحولات والمفارقات البالغة الفكاهة المأساوية الدلالة التى تحول البيت أو عالم البراءة إلى بيت دعارة تغتصب فيه الخادمة ، وإلى خمارة ، ثم صالة مزاد فى مشهد عائلة الخطيبة ، ثم إلى سيرك مجنون فى النهاية . إن سلسلة التحولات الشائهة هذه ، أو مسلسل المسخ المنظم يتصاعد بالصراع بين القيم والفوضى ، بين داخل الإنسان وخارجه ، وبين العقل والمجنون فى إيقاع لاهث إلى ذروة من الفوضى والتشوه والخلل تفضى إلى مرحلة التنوير . أما التنوير فهو مواجهة النفس والاعتراف بالتناقض ، أو مواجهة العالم لذاته كخطوة أولى عن طريق الشفاء من الجنون والعودة إلى العقل . وقد ترجم الرملى فعل المواجهة هذا إلى صورة مسرحية جذابة هى طقس الزار الذى يحمل فى الوجدان الشعبى معنى التطهير وإخراج العناصر المتناقضة وتحقيق الاستواء والوحدة ، ويتسق هذا الطقس مع فكرة القرين الشعبية التى طرحتها المسرحية كمعادل مألوف لـ « الهو » الفرويدية . وتحسبا من أن ينظر البعض إلى الزار كدعوة إلى ممارسة الخرافات الشعبية على حساب

العقـل ضمَّن الرملى نصه مواجهـة كاشفة بين راضى وبين طبيب نفـسى [محمد عـبد الحليم] أفصحت عن طبيعـة الخلل - أى شخصت المرض الذى يعانى منه سكان عالم المسرحية وأشارت إلى طريق العلاج .

وفى تناوله الإخراجى لـهذا النص البديع أفـصح المخرج محـمد أبو داود عن فـهم ذكى له تجلى فى اختـيـاره المرهف لمفـردات العـرض من الديكور والملابس إلى الموسـيقى والممثلين ، وفى إبرازه الواعى لجـدليات المكان التى تجسد الهيكل الفكرى للنص على مستوى الصورة المرئية ، فقد جاء الديكور فى هذا العـرض عنصراً دراميـا فاعلا يبـسط دلالات الحدث ويكثفـها شعريا . لقـد بلورت نهى برادة بحساسـية ذكيـة فى تصميمـها لديكور المـكتب والبـيت الدلالـة النفـسـيـة والمعنوية لكل مـن المكانين وتناقـضـهـمـا فـاختـارت لجـدران المكتب الـلون الأبيض الذى يذكـرنا بالمستشفـيات ، وحولت خلفية المنظر بعرضها كله إلى نافـذة مغلقة تبرز من خلفها القضبان ، وتفرض نفسها على نظر المتفرج طول العرض ، ثم وضـعت المكاتب الصغـيـرة فى تشكيل نصف دائرى يعـمق الإحسـاس بالانغلاق ، فبدا الموظفون على مكاتبهم وخلفهم القضبان أشبه بحيوانات فى أقفاص منعزلة ، وتحول المنظر المسرحى كله إلـى صورة مجازية مركبة تؤكد التشـوه والازدواج إذ توحى فى آن واحد بمستشفى للأمـراض العقلية وبحديقة الحـيوان . ويتضافر الأداء فى هذا المشهـد مع الديكور فى تعميق حقيقة التشـوه من خلال الأنشطة التى يمارسها الموظفون والتى تتنافى تمامًا

مع طبيعة المكان المفترضة كما ذكرت آنفا ، وحين يدخل ثنائى المدير [محمود أبو زيد] وتابعه [مجدى عبد الحليم] وهو ثنائى يستدعى إلى الذهن بشدة من خلال عنصر التناقض فى الحجم ، ونسق التعامل بين الطرفين ، وأسلوب الأداء الكاريكاتيورى والحركة الثنائيات الهزلية المألوفة فى عالم السينما - حين يدخل هذا الثنائى الممتع العجيب يتحول المكان إلى شىء أشبه بالسيرك ، أى يتضاعف شرخ الهوية . وهكذا يطرح مشهد المكتب نفسه على وعى المتفرج فى ثلاث صور متزامنة مزدوجة متناقضة : المكتب / مستشفى المجانين ، المكتب / حديقة الحيوان ، والمكتب / السيرك .

وفى تصميمها لديكور البيت التزمت نهى برادة أيضًا بهذا الأسلوب الذكى الحساس الذى يضيف لواقعية المنظر الدقيقة أبعادا شعرية فيتحول المنظر الواقعى فى مجموعه إلى خطاب قائم بذاته موجه إلى عين المتفرج . لقد حولت نهى برادة بيت راضى عبد السلام إلى رمز لعالم القيم والمثل العليا الذى يوشك أن ينقرض فحولت المسرح إلى صورة لبيت عز قديم جار عليه الزمن ، بيت يفصح عن حس جمالى وذوق يتجلى فى هارمونية واتساق الألوان التى تجمع درجات متناغمة من البنى والأصفر أساسًا ، وفى طرازه المعمارى القديم الذى يتمتع بالانفساح ، ويعلن عن انتمائه لعالم قديم من خلال بابه الذى يسكن عمق المسرح ، فهو باب من الخشب المشغول الذى يندر أن تجده الآن ، ومن خلال أثاثه الذى ينتمى

أيضًا إلى طراز قديم - طقم أسيوطى مكسو بقطيفة بنية وكنصول على أحد الجوانب . لكن البيت أيضًا يحمل إلى جانب بصمة الجمال والأصالة بصمة فقر واضحة ، فطلاء الجدران الصفراء متآكل ، والأثاث متهالك ، والكنصول فقد مرآته ، والقطيفة منحولة ، ولون خشب الطقم الأسقوطى حائل وكذلك لون الستائر وكأن الزمن قد جار على هذا المكان الجميل فبدأ البيت فى التلاشى تحت وطأته ، وكأنه يبهت ويشف أمام عيوننا . وقد تراسلت الألوان فى ملابس الممثلين والديكور خاصة فى مشاهد البيت فكان البنى والأصفر بدرجاتهما المنوعة إطار لونيا جميلا لثوب عبلة « المشجر » الماحل فى البداية ثم لثوبها الأزرق البسيط فيما بعد، وقد كان اختيار الألوان لعبلة ذكيا ومناسبا لدورها فى المسرحية ، فالثوب الفلاحى المشجر يصلها بالريف والفلاحين ومن خلالهم بالأرض، والثوب الأزرق البسيط الذى يحاكى فى لونه لون السماء يرفعها إلى عالم المثل العليا ، فتتحول مسعدة أو عبلة أمامنا من خلال دلالات الألوان إلى صورة توحد معانى البراءة والانتماء والعمل والقيم النبيلة ، أى إلى صورة توحد الأرض بالسماء وترفض وتناقض عالم التشوه والانقسام والازدواج الذى يحيط بها . كذلك كان اختيار البيجامة البيضاء الفضفاضة والفوطة المعلقة على الكتف إطارًا لراضى فى جانبه الطيب موفقا للغاية فقد استدعى اللون الأبيض مع المنشفة معانى الإغتسال والتطهر ، فتحية إلى مصممى الملابس محمد منصور وكمال عبد الهادى ومحاسن على عامر .

وفى نطاق التمثيل كان اختيار نبيل الحلفاوى لهذا الدور الكوميدى المزدوج ، دور راضى عبد السلام / القرين ، فكرة عبقرية إذا كشف لنا أخيراً عن موهبة هذا الممثل المخلص الملتزم العازف عن الطنطنة الإعلامية فى حجمها الحقيقى . إن نبيل الحلفاوى يحمل طاقة فنية هائلة صقلتها الدراسة والخبرة الطويلة ، وهى طاقة تمكنه من أداء نوعيات مختلفة من الأدوار لكنه ظل طويلا للأسف الشديد حبيس الأدوار الصغيرة الجادة الطابع فلم ينل حظه من التقدير . لكننا فى هذا العرض وجدناه ينطلق كمارد من قمقمه ويتوهج أمامنا على خشبة المسرح فى هذه الكوميديا الراقية فجعلنا نشعر وكأننا نراه لأول مرة فى حجمه الحقيقى . وقد تجلت موهبة وخبرة نبيل الحلفاوى فى نسق الأداء المدروس الذى شكله لنفسه مستغلا فيه خصائصه الجسدية المميزة وأهمها طول القامة والعينان الكبيرتان . أما طول القامة فقد وظفه الحلفاوى من خلال الحركة لتجسيد التناقض بين دوره كراضى عبد السلام ودوره الآخر كقرين راضى من ناحية ، ولخلق مفارقة بصرية بين المظهر والمخبر فى محيط كل دور على حدة من ناحية أخرى ، ففى دور راضى نجح الحلفاوى فى « تقصير » هامته - أى فى خلق وهم بصرى بأنه أقل طولا مما هو عليه فى الواقع وذلك من خلال التعامل الذكى مع مفردات الجسد : العضلات المترهلة ، الركب المتراخية ، الخطوة المتعثرة « المتكعبلة » التى تشى بعدم الثقة ، الأذرع التى تبدو كزوائد متهدلة محرجة لا يعرف الإنسان ماذا يفعل بها والتى تفصح عن الرهبة من الموقف والغربة والحرج [وقد استقى الحلفاء

هذا الملمح الذكى من خبرته فى المسرح ، فأشد ما يؤرق الممثل المبتدئ فى أول ظهوره على المسرح هو أطرافه - كيف يقف وكـيف يتعامل مع ذراعيه ويديه ، والأطراف هى أول مـا يشى برهبـة الممثـل واغتـرابه] . وهناك أيضًا الرأس المنحنية التى تبـرز القفا بوضـوح وتوحى بأن راضى شخص يضـرب دائمًا على قفـاه . ولقد أدى تشكيل الحلفـاوى لجسـده على هذا النحو إلى الإيحاء بقصر القامة الجسدية لراضى رغم ارتفاع قامته الأخلاقية وفى تجسيد غربته فى عالم المكتب وموقـعه منه كمفعول به . كذلك التزم الحلفاوى فى دور راضى بإيقـاع صوتى لاهث عالى النبرة يعـبر عن توتر داخلى طاحن ، وكأنه فى حالة دفاع دائم عن نفسه وما هو بمذنب .

وفى مـقابل هذا النسق الحـركى والصوتى لشـخصـية راضى الـتزم الحلفاوى بنسق أداء مـعارض تمامًا فى شـخصيـة القرين فأكـد من خلال استقامـة الجسد المشدودة والخطوة الطاووسية المتـئدة طوله الملحوظ ، ولقد تناقض هذا المظهر الخارجى الفخيم مع طبيعته الدونية باعتباره « الهو » أو القـرين أو « أخويا اللى تحت الأرض » . ووظف الحلفـاوى أيضًا عينـيه الكبيرتين توظيفا إشـاريا بليغا فى تجسيد التحول من شـخصية إلى أخرى فكانت عيناه محملقتان دوما فى شخصـية راضى ، مفتوحتان عن آخرهما فى تعبير دهشة بالغة فأكـد اغتراب راضى عن عالم المكتب وعدم ألفته له من ناحـية ، وغرابة أحـوال المكتب التى تدفـعه إلى الحـملقة من ناحـية أخرى . أما فى شخصية القرين فقد أرخى جفنيه فى نظرة مترفعة متعالية

مع الاحتفاظ باستقامة الرأس ، وكان فى أحيان يركز عينيه على يده الممسكة بالسيجارة ويتأملها بإعجاب نرجسى واضح بينما يتحدث إلى الآخرين فلخص فى هذه الإشارة الجسدية البسيطة الذكية أنانية القرين العارمة واحتقاره التام للآخرين . وكان إيقاع حديث الحلفاوى فى شخصية القرين على عكس إيقاعه فى شخصية راضى ، كان صوته هادئا ممطوطا يحمل نبرة استخفاف ساخرة ويعبر عن ثقته بنفسه وإحساسه بتميزه عن الآخرين . وقد حقق نبيل الحلفاوى الانتقال بين هذين النسقين المتعارضين من الأداء - أى بين الشخصيتين - فى سرعة ومرونة وإحكام شديد يفصح عن نضج فنى وانضباط عظيمين .

أما عبلة كامل فقد كانت شيطانة من شياطين الشعر المسرحى على صغر حجم دورها وضيق مساحته الأدائية فجسدت طبيعة شخصية مسعدة ومعناها فى بناء المسرحية فى نسق حركى محكم يستلهم فكرة بريخت عن « الحركة الدالة اجتماعيا » [Social gest or gestus] - أى الحركة الجسدية التى تتخطى التعبير عن الموقف الدرامى المباشر ونفسية الشخصية الدرامية ومشاعرها لتشير إلى موقعها فى البنية الاقتصادية والاجتماعية فتحدده وتعلق عليه ضمنا . وتمثل « الحركة الدالة اجتماعيا » ركنا هاما فى نظرية بريخت عن المسرح وقد عرفها فى مقال له بعنوان **الموسيقى المحركة للوعى** [On Gestic Music] بأنها « الحركة التى تصل الشخصية الدرامية بواقع المجتمع ، الحركة التى تتيح للمتفرج أن يخلص إلى نتائج

عن الأوضاع الاجتماعية » . وفى مقال آخر بعنوان **نظرة نقدية إلى عرض مسرحية الأم كما قدمت فى نيويورك** [Criticism of the New York Production of Die Mutter] يصف بريخت «الحركة الدالة اجتماعياً » بأنها ذات طابع بسيط نموذجى [typical] أى يشير إلى نموذج اجتماعى محدد، لكنها أيضًا دالة - أى تعبر عن موقف الشخصية والمسرحية ككل من النموذج الذى تشير إليه . وقد كان النموذج الاجتماعى الذى اختارته عبلة هو نموذج الفلاحة المغتربة عن قريتها فى المدينة ، وهو نموذج يتسق مع شخصيتها فى المسرحية ، وهى شخصية مسعدة بنت البواب التى يموت أبوها فتلجأ إلى راضى ويغتصبها قرينة فتفقد شرفها لكنها تكتسب الوعى والقدرة على الرفض والاحتجاج بل والاختيار أيضا ، فهى ترفض أن تتزوج عبدة صبى البقال [الفنان خفيف الظل سيد الشرويدى] بنقود القرين الملوثة . كان بإمكان عبلة أن تجسد هذه الشخصية فى بعدها الدرامى فقط لكنها اختارت منهجا فى التمثيل يبرز الدلالة الاجتماعية لهذه الشخصية فأكسبتها بعدا سياسيا إلى جانب بعدها الأخلاقى من خلال مجموعة من « الحركات الدالة اجتماعيا » أهمها ما يلى :

أ - الجرى بالخطوة الثقيلة الذى يميز أهل الريف ويشير بوضوح إلى أصلها الريفى . فالجرى بالخطوة الدابة الثقيلة يعبر عن إنسان تعود المشى والجرى فى الطين أو الرمل ، فالقدم تصطدم بالأرض لكنها لا ترتفع عنها بسهوله ، بل يرفعها صاحبها وكأنه يقتلعها اقتلاعا .

وقد التـزمت عبلة بهـذه الخطوة حتى بعد أن خلعت ثـيابها الريفـية فعبرت عن استمرار انتمـائها للريف وغربتها عن عالم المدينة الزائف وشوارعه المستقيمة المسفلتة .

ب - البكاء بكل الجسد الـذى يميز أيضًا النسوة الريفيات . فـأهل الحضر والمثقفين يبكون بأعينهم فقط ، أما فى الريف فيتقلص الجسد كله فى انحناءة متوجعة وتنحنى الركبـتان حتى توشكان على ملامسة الأرض وترتفع اليدان لتغطيان الوجه والرأس ويخرج الأنين مكتوما وقد يعلو فى « سرسعة ممطوطة » تختلف تمامًا عن الصرخة المدوية . وقد كان اختـيار عبـلة لأسلوب البكاء هذا وتنفيـذها المبهر له اخـتيـارا شديد الذكاء فهو يعبر فى آن واحد عن تاريخ مسعدة الريفى ، وعن قيمتها الرمزية فى المسرحية باعتبارها الشخصية الوحيدة التى تتمتع بالاتساق والوحدة وعـدم الازدواج ، فجـاء التعبـير بالجـسد كله عن الشـعور الداخلى كناية عن هذه الوحـدة بين المظهر والمخبـر . ولكن أهم من هذا وذاك استطاعت عبلة عن طريـق هذا النمط الحركى النموذجى - أى نمط بكاء الفلاحـة - أن تتخطى الواقع الدرامى للـشخصـية إلى الواقع الاجتماعى فاستحضـرت فى انحناءتها وصرخاتها المكتومة إلى ذهن المتفـرج تاريخ الذل والـقهـر والاستغـلال الذى يرتبط بالفلاح المصرى ، فنـجحت فى تلخيـص الوضع الاجتمـاعى والاقتـصادى

والتاريخى للشخصية فى هذه الحركة البسيطة المشبعة بالدلالة وحولت الشخصية إلى رمز للفلاح المصرى المقهور .

جـ - تحويل فعل النظر فى المرآة إلى فعل تعرف على الذات ولحظة انبلاج الوعى : إن مسعدة تتحول فى المسرحية من البراءة إلى النضج ، من عذراء إلى امرأة ، ويضفى المؤلف معنى إيجابيا على هذا التحول من خلال إزدياد إيجابية مسعدة . ولقد جسدت عبلة المعنى الذى يهدف إليه المؤلف بدقة لكنها أضافت إليه وفسرته من خلال الحركة والإيماءة تفسيراً واعيًا أكثر شمولاً ، فَبَسطت دلالة التحول واكسبته بعداً سياسيًا وتاريخيًا يعبر عن موقفها من الواقع . لقد كانت عبلة فى تجسيدها للبراءة تناقش أيضًا فكرة البراءة بشقيها الشعبى والإيجابى . فالبراءة ترتبط فى الذهن وفى الأدب دوما بالأطفال من ناحية وبالريف من ناحية أخرى . لكن البراءة فى الحالتين لها وجهها الإيجابى الذى يتمثل فى الصدق والصراحة والبعد عن التكلف والبهرج الزائف ، ولها أيضًا وجهها السلبى الذى يتمثل فى الانقياد السلس ، والانصياع السهل ، والطاعة العمياء لسلطة الكبار ، وغيبة الوعى بالحقوق ، وقلة الحيلة . وفى تجسيدها لمسعدة فى مرحلة البراءة تمكنت عبلة بذكاء ووعى شديدين من ترجمة هذين المعنيين المتناقضين للبراءة فى حركتين التزمت بهما فى البداية وهما : إغماض العينين بصورة شبه دائمة ، والمشية النائمة وكأنها إنسان

منوم أو منقاد ، فجسدت البعد السلبى للبراءة وأضفت عليها معنى غيبة الوعى . وإذا أخذنا فى الاعتبار إتكاءها الشديد على البعد الاجتماعى / الاقتصادى للشخصية وإبرازها له كما فصلنا آنفا ، أدركنا البعد السياسى الذى يتولد من معادلتها للبراءة [التى ترتبط بالريف وبالفلاح] بغيبة الوعى .

وبعد الاغتصاب وتحول سيدة من عذراء إلى امرأة - أى من البراءة إلى التجربة - ترجمت عبلة هذا التحول العميق إلى فعل شديد البساطة والاعتياد ، تحول فى أيديها إلى فعل مركب كثيف الدلالة : أمسكت بمرآة صغيرة وتأملت وجهها . إن علم النفس يربط بين التعرف على الوجه فى المرآة وبين بزوغ الوعى بالذات فى نفس الطفل حتى أن الطفل حين يبلغ من العمر عامين يقال أنه دخل إلى مرحلة المرآة - أى غدا واعيا بذاته المتفردة فى مواجهة العالم . وقد تعاملت عبلة مع مرآتها الصغيرة من هذا المنطلق ، فلم يعكس وجهها وهى تتأمل نفسها فيها المشاعر الأنثوية المألوفة من إعجاب أو زهو أو استعراض ، بل ارتسمت الدهشة على وجهها أولا واتسعت عيناها ثم لمعتا وأشرق وجهها بالإدراك والفهم ، وكأنها اكتشفت شيئًا جديداً مبهراً لم تكن تعرفه من قبل ، ثم أدارت وجهها على استحياء . . كانت تمامًا طفلة تتعامل مع المرآة لأول مرة فتحولت هذه اللحظة إلى لحظة تخلق الوعى .

ويضيق بنا المقام هنا عن التحليل المفصل لأداء بقية ممثلى العرض ،

لكنهم جميعـا كانوا يلعبون فى اتساق وتناغم وخفـة ظل شديدة والتزموا فى مجمـوعهم بدرجات مخـتلفة متفـاوتة من الأداء الكاريكاتيورى فكانوا الإطار الفاعل الذى انتظم العرض وأبرز أنسقة الأداء المركبة لكل من نبيل الحلفـاوى وعبلة كـامل ولولاهم مـا كانا ولا كـان العـرض . لكننى لا أستطيع أن أختتم الحديث عن هذا العـرض الممتع دون تعليق مختصر عن الفواصل الكوميدية الرائعة التى قدمها الفنان حسن حسين - الخفيف الظل خفـة حركته ، الضـخم الموهبة بقدر ضخـامته الجسـدية . لقد أدت هذه الفواصل الكوميدية التى تلـت وصوله إلى بيت ابن أخيه راضى ، والتى نظمها المؤلف بحيث تتسع لمساحة من الإرتجال ، أدت هذا الفواصل وظيفة درامية وفنية هامة فى العرض . إن الموقف الذى يدخل إليه العم الصعيدى موقف مـتأزم للغـاية يحمل طاقـة ميلودراميـة هائلة ، فهناك فـتاة ريفـية مغتصبة عليـها أن تبلع هتك عرضها وتقدم الشربات لخطيبة مـغتصبها ، فيـالـلميلودراما ! لكن دخول حـسن حسين ينقذنا منهـا ويحقق توازنا فى الحالة الشعـورية السائدة على المسرح . لقد نقل دخـول حسن حسين بؤرة التركيـز من الفتاة وفكرة هتك العرض إلى الصـعايدة والنكات التى تطلق عليهم وتبرز الاحتقار الدفين للريف وأهله ، وقـد أدى انتقال بؤرة التركيز هذا من محـور الجنس أو القهر الجنسى إلى محـور القهر الاجتـماعى إلى تعميق الدلالة الاجتماعية والسـياسية للموقف وإلى التسامى بالضحك من ضحك على فتـاة مسكينة هتك عرضهـا ، وهو نوع من الضحك ينم عن تحجر الشـعور وغلاظة الحس ، إلى ضحك على التناقـضات الاجتمـاعية

والسلوكية ، وهو ضحك نقدى اجتماعى بناء . كذلك حقق دخول حسن حسين الفكه المبـهج تباعداً عاطفـيًا بيننا وبين مسعدة أو عـبلة كامل ينفى شبح الميلودراما من ناحية ويسمح لعبلة بإبراز الأبعاد الاجتماعية والسياسية للشخصية إذ ينأى بها عن مركز الكوميديا والضحك من ناحية أخرى .

إن لينين الرملى أستاذ فى فن الموازنات المسرحيـة الرهيفة الحساسة ، فهو يمضى بالموقف المسرحى إلى حدود الميلودراما لكنه يدرك بحس مرهف متى يتوقف حتى لا ينزلق إلى الميـلودراما ، وهو يمضى بالضحك والهزل إلى أقصى حدوده لكنه لا يسمح لنصه بأن ينزلق إلى التهريج السطحى أو الضحك الجنسى الرخيص ، وربما كان مشهد الخطوبة أبلغ دليل على هذه الموازنة الحساسـة ، فرغم الأداء الفكاهى الكاريكاتيورى العبقـرى لفرسان هذا المشهد : ثريا حلمى وعائشة الكيلانى وحسن أبو داوود إلا أن الدلالة الاجتـماعيـة الخطيرة لا تغـيب أبداً عن أذهاننا ، والحق أنه لولا أسلوب التمثيل الكاريكـاتيورى الفاقع الذى يباعد عاطفيـا بيننا وبين المشهد لماتت الضحكة على شـفاهنا ، فالمشـهد فى ظاهره خطوبه ، وفى باطنه صفـقة ومزاد وقهر اجتماعى بل وزوجى .

وأخيراً فـإن عرض **عـفريت لكل مـواطن** الذى يحمل وسـامه قائد العرض المخـرج محمـد أبو داود يحمل خطابا فنيـا مضـمرا موجـها إلى المسرح الكوميدى فى مصر يقول : هكذا تكون الهزلية ، وهكذا ترقى إلى مرتبة الفكر والفن الرفيع .

شيزوفرانيا التقدم إلى الخلف(*)

يتميز الفنان لينين الرملى ، إلى جانب غزارة الإنتاج وسرعته ، بمهارة نادرة فى اصطياد المواقف المسرحية المثيرة التى تقترب بالواقعية إلى حدود الفنتازيا ، بل وتمتزج بها أحيانا ، والتى عادة ما تتيح للممثل مساحات عريضة لإبراز مهاراته الأدائية لما تتطلبه من مرونة فى التحول السريع من محور إلى آخر ، بل ومن دور إلى آخر فى أحيان كثيرة . ويلمس القارئ هذا الملمح بوضوح فى معظم المسرحيات التى ألفها الرملى لمحمد صبحى ، كما يجده بوضوح فى مسرحية **عفريت لكل مواطن** التى قدمها له المسرح الكوميدى بنجاح كبير .

وإذا كان لينين الرملى قد ألمح فى هزليته الراقية **عفريت لكل مواطن** على العلاقة بين الخلل النفسى والخلل الاجتماعى ، واستخدم فكرة انفصام الشخصية كمجاز مسرحى ممتع وبليغ ، كما فعل [بريخت] من قبله فى مسرحية **الإنسان الطيب** ، كما وظف قصة د. جيكل ومستر هايد المعروفة

(*) مسرحية : **أهلا يا بكوات** ، تأليف : لينين الرملى ، تصميم وإخراج : عصام السيد، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على المسرح القومى عام ١٩٨٨ .

جنبا إلى جنب مع فكرة القـرين الشعبية ، ونظرية العـالم النفسى فرويد عن النفس البشرية فى بناء مـوقف المسرحية الرئيسى ، فإنه فى مـسرحية **أهلا يا بكوات** التى افتتح بها المسرح القومى مـوسمه الشتوى عام ١٩٨٨ يعود إلى نفس الفكرة ليطرح من خلالـها قضية ملحة وساخنـة هى قضية انفصام الشخصية الحضـارية فى لحظتنا التاريخية الراهنة التى تصطرع فيها قوى الردة والتقدم مما يتهدد هويتنا الحضارية بالفناء .

وتنطلق المسرحية من فكرة الرحـلة فى الزمن التى تطرح مواجهة بين عصرين ، وهى فكرة استخدمها المويلحى من قبل فى قصته **حديث عيسى ابن هشام** وشاهدها المتفرج المصرى فى فيلم أمريكى قديم قام ببطولته بنج كروسبى بعنوان **أمريكى فى بلاط الملك آرثر** ، لكن الرحلة فى مسـرحية الرملى تفـضى إلى مواجـهة النفـس وتحديد أسـباب إنشطار الهـوية فى الصراع بين الأصالة والمعاصـرة - ذلك الصراع الذى يؤرخ المؤلف لبدايته بوصول الحملة الفرنسية والمواجهة بين الشرق والغرب .

تبدأ المـسرحيـة بمواجهـة بين صديقين مـا نلبث أن ندرك أنهـما فى حقيـقة الأمر كيان واحـد منقسم على نفسه ، فبـرهان يمثل العقل والعلم بينما يمثل محمود الفن والأدب والثقافة . وتكتسب المواجهة دلالات أوسع من خلال تفـاصيل الموقف المادى الواقـعى لكل من الصديقين ، فـبرهان دكـتور فى العلوم درس فى أمـريكا ويشـرب « النسكافيـه » والوسكى ، ومحـمود شاعـر ومدرس تاريخ فى قـرية مصـرية بسـيطة ولا يشرب إلا

الشاى ، وبرهان ثرى مرفه يعيش فى المدينة ويأخذ بأحدث وسائل المدنية الغربية - بما فيها الشغالة الأسيوية - التى جعلها المخرج عصام السيد أشبه فى حركتها بالإنسان الآلى - أما محمود فهو فقير معدم يعيش فى مجتمع يعانى من التخلف فى أساليب الحضارة المادية . وهكذا ، ومنذ البداية ، يجسد برهان الجانب الحضارى المادى الذى يرتبط بالغرب بينما يجسد محمود الجانب الحضارى المعنوى والوعى والقيم .

وإذا كان برهان ومحمود هما فى حقيقة الأمر كيان واحد فإن انشطارهما إلى دورين وممثلين يجسد فى صورة مسرحية بليغة واضحة فكرة انشطار الهوية الحضارية وتمزقها فى دول العالم الثالث .

وتفضى المواجهة بين الصديقين التى تنطلق من مناقشة القرن الواحد والعشرين إلى زلزال معنوى ، يتجسد مسرحيا ، ويعود بنا وبالبطلين ، أى بالهوية الحضارية المنقسمة على نفسها ، إلى ما قبل الحملة الفرنسية بثلاث سنوات، وبداية المواجهة بين الشرق والغرب . يلقى الزلزال بالبطلين إلى مخزن أو « شونه » وهو مكان مسرحى له دلالته الرمزية العميقة فهو فى آن واحد أعماق النفس البشرية ومخزون التجربة والخبرة على المستوى الفردى ، وهو أيضًا مخزن التاريخ القومى على المستوى الجماعى . وتتأكد تلك الدلالة الثنائية لهذا المنظر المسرحى البليغ من خلال الخلفية السمعية المسجلة التى تشغل فواصل الإظلام بين المشاهد التى نسمع فيها الصديقين يتناقشان فى هدوء وكأن الزيارة مستمرة ، وكأن

الزلزال الذى شهدناه لم يحدث . إن تراسل هذه الخلفية السمعية الواقعية مع المنظر المسرحى الفنتازى الخيالى يحتفظ للمسرحية ببعديها ويحيل الزلزال إلى زلزال معنوى ، فتتحول الرحلة فى التاريخ التى تتحقق أمامنا على المسرح فى المشهد تلو الآخر إلى معادل مجازى أو استعارة مسرحية لرؤية داخلية أو حلم جماعى يشترك فيه الصديقان .

وإذ يبدأ محمود وبرهان الدق على الباب الكبير الذى يهيمن على عمق المنظر المسرحى ، ويمثل باب التاريخ أو بوابة الذاكرة ، يطفو التاريخ إلى سطح الوعى ، ويتجسد حاضراً ملموسًا ، ويدخل من الباب الكبير بمماليكه وتجاره ، وعساكره وولاته ، وعلمائه وعبيده ، وحينذاك يبدأ الصراع ويحتدم على محاور العلم والدين والفن والسياسة . ويحيط المؤلف هذا الصراع الذى يشغل مقدمة النص بخلفية من أفراد الشعب المقهور التى يحمل موقعها الهامشى دلالة اللافاعلية ، وتؤكد نوعياتها عنصر غيبة الوعى . . فهناك الدراويش والقهوجى الحشاش والبائع والبائعة المتواكلان والشحاذ والحمالين .

وإذ يحتدم الصراع بين قوى التخلف الممثلة فى نظام الحكم المملوكى وعلمائه المأجورين المدعمين له والمستفيدين منه من ناحية ، وقوى التنوير والتقدم الممثلة فى العلم والثقافة من ناحية أخرى تتكشف لنا أسباب الأزمة وانشطار الهوية . فالقوى الرجعية ما تلبث أن تنجح فى تفتيت جبهة التنوير والتقدم ، وفى استقطاب العلم لتدعيمها ، وتزييفه

لمصلحتـها ، فيـتحول العلم والعـقل ممثلا فى برهان إلى قلعـة من قلاع التخلف ، وإلى سلاح من أسلحة القهر والزيف والتغييب .

إن مشكلة انشطار الهوية كما تطرحـها المسرحية تكمن فى أن العالم الثالث لم يأخذ من الحـضارة الغربية سوى منجـزاتها المادية فقط، وترك أهم إنجاز لها وهو التنوير - تنوير العقل والفكر - فظل يرسف فى تخلفه الفكرى بينمـا يرتدى البدلة ويركب السيـارة . ولهذا لم يكن غـريبا أن تسقط عن الدكـتور برهان قـشرته الحضـارية الزائفة ويرتد إلى حـقيقـته فيستدير كرشه ويرتدى ثياب أجداده . وليت المأساة وقفت عند هذا الحد. لقد تجـاهل العالم الـثالث أيضًا قوى الـتنوير ومنارات الفكر فى تراثه ، واضطهدتها أنظمته الدكتاتورية والعسكرية ، وأحبطتها حتى أصابها الخلل كما يصيب الجنون محمود فى النهاية . إن محمود يحفظ من تراثه القومى مناطقه المنيـرة الناصعة ويظل على زيه الغربى لأن الأصـالة كما يفهـمها ليست شكليـات مادية بل هى تراث التنوير والتثـوير الفكرى التى تحاول القوى الاسـتعـمارية بمساعـدة الأنظمة الفـاسدة إغراقـها بالقـشور المادية والكماليات التى لا تبنى حضارة حقيقية .

وكنت أتمنى لو لم يغرق الـرملى هذه الرسالة العمـيقة الواقعـية فى هالة المناقشات الضبابية الطويلة المملة التى تشغل الجزء الأخير والتى توقعه فى ضرب من الخلط والغـموض الفكرى خاصة فى المواجـهة الطويلة بين عزت العـلايلى وحسين فـهمى ، فقـد أضعـفت هذه المناقشـة من موقف

محمــود أو العلايلى أمام برهان [حسين فـهمى] ، وبل وحولت برهان للحظة - بكل زيفه وانتهازيته ، وتحت تأثير أداء حسين فهمى العبقرى - إلى شخصية لها منطقها المقنع ، وإلى مركز الثقل الإيجابى . وقد ترتب على ذلك ، وهذا هو الأدهى ، أن انقلبت رسـالة المسرحيـة من دفاع عن قوى التنوير التراثية إلى دفاع عن الحـملة الفرنسية والغزو الأوروبى . لقد استهوت الكلمات المؤلف فاسترسل فيها استرسالا أخل بتوازن نصه الفنى ففـقد النص بدوره بعضا من اتســاقه الفكرى وتخلخل وانقسم على نفـسه وكأنه أصيب بنفس الداء الحضارى الذى يدينه وهو انشطار الهوية . وربما أراد المؤلف أن يطيل دور عزت العلايلى بعض الشىء ليعوضه عن النغمة الواحدة التى تسوده من البداية حـتى مشهد الجنون . لكن الإطالة لم تكن فى صالح العلايلى إذ كانت حصيلتهـا التجريد والتكرار والخطابية الزاعقة والملل الذى لم يفلح العلايلى رغم موهبته وجـهده الواضح فى كسر حدته فى هذا الجزء .

وكانت هدية محمـود ياسين للقومى ولنا فى هذا العرض هى المخرج الشاب عصـام السيد الذى استطالت هامته الـفنية فى هذا العرض لتطاول هامات القدرات الراسخة التى يعمل معها . لقد أثبت عصام السيد فى هذا العرض ، وهو عرضه الكبـير الأول وأول عرض له على القومى - أثبت عصام الـسيد تمكنه العمـيق من لغة المسرح وأدواته ، وخيـاله الإخراجى الثرى ، فحول الحركة والإضاءة والتشكيل إلى عناصر ناطقة فعالة تشرح

وتفسر وتثرى النص . ولقد ذكرت فى البداية النموذج الحركى الذى أعطاه للشغالة الأسيوية وهو نموذج الإنسان الآلى الذى أضاف إلى معنى انتماء برهان إلى الحضارة الغربية المادية معنى آخر وهو قهر وميكنة الإنسان الشرقى أو إنسان العالم الثالث وتحويله إلى آلة . وفى مشهد ما بعد الزلزال ربط عصام السيد كل من عزت العلايلى وحسين فهمى بحبل وثيق ظهراً إلى ظهر فجسد فكرة أنهما شخص واحد منقسم على نفسه . وفى المشاهد الجماعية - أى مشاهد الشارع المصرى - نظم عصام السيد إيقاع المجتمع صوتيا وحركيا بحيث تراسلت حركة الدراويش مع صوت العلايلى الذى اشتبك بدوره إيقاعيا مع صوت بائعة الفجل أو « الورور » ومع إيقاعات القهوجى « السُّطل » وبائع البسبوسة ، فجاءت هذه اللوحة واحدة من أفضل اللوحات الإخراجية التى شهدتها منذ سنوات .

لقد استخدم عصام السيد مبدأ التكرار مع التنويع ، ومبدأ التقابل والمعارضة فى تشكيل وربط لوحاته المسرحية ، فخلق للعرض منطقه التشكيلى المنتظم وإيقاعه الجمالى المتسق ، فوجدنا المعنى يتبلور من خلال التشكيل الصوتى والبصرى إلى جانب الكلمة . فأنت تجده على سبيل المثال يكرر اللوحة التى تبدأ الجزء الثانى من العرض فى نهايته مع التنويع الذكى فيدخل عناصر جديدة عميقة الدلالة إلى جانب العناصر السابقة - مثل المنقبة التى تصبح المقابل الحديث فى ثمانينات القرن العشرين للجارية آمنة فى عصر المماليك ، ومثل الداعية الدينى الناعق بالبوق فى القرن العشرين الذى يحاكى رجل الدين الزائف فى عصر المماليك .

ورغم طابع الإبداع والخيال الخصب الذى ميز تصميم الحركة فى هذا العرض فقد خان التوفيق المخرج فى تصميم الحركة فى مشهدين : أما الأول فهو مشهد الزلزال الذى جاء بدائيا لا لفقر الإمكانيات التكنولوجية - فلسنا نطلب زلزالا يهدم الديكور على رؤوس الممثلين - بل لفقر التصميم الحركى والضوئى فقد كان فى إمكان المخرج أن يوظف قدرات ومرونة حسين فهمى والعلايلى بحيث تتم الحركة بالسرعة البطيئة أى « سلو موش » للإيحاء بوقع وتأثير الزلزال مثلا . أما المشهد الآخر فكان فى الجزء الثانى ، وهو مشهد المواجهة والمقابلة بين برهان وأعوانه من رجال الدين والتجار ومحمود وأعوانه من الطلبة والثوار . . لقد جاء هذا المشهد ثابتا جامدا وكانت حركة الإضاءة من كتلة إلى كتلة مع حركة الحوار ساذجة وآلية .

وإنصافا للمخرج فقد كان هذا المشهد من أضعف مشاهد النص على مستوى الكتابة ، وامتد الضعف إلى جميع مشاهد آمنة التى بدت وكأنها مكتوبة على عجالة فبدت الشخصية باهتة مما أثر على أداء الممثلة نفسها ، فكانت فاتن أنور دون مستواها المعهود ولم تنجح فى تجسيد مأساة إنشطار الهوية فى المرأة مثل الرجل ، وهى الفكرة الكامنة خلف الشخصية .

وكانت الإضاءة من أبرز العناصر الجمالية والتعبيرية فى هذا العرض، فقد صممها عصام السيد بحساسية ورقة شديدة تجعلك لا تكاد تلحظها رغم عمق تأثيرها . وقد لعبت الإضاءة دوراً كبيراً مع الحركة

والأداء فى كسر الجمود اللغوى وحدة الخطابية فى مشاهد السجن إذ عمد عصام إلى إنارة ممثليه البارعين وخاصة الوجه بضوئين متناقضين - الأحمر والأبيض - وركز الحركة فى مقدمة المسرح بعرضها كله بينما أغرق عمق المسرح - أى السجن - فى الظلام .

وكان الديكور شديد الفاعلية الدرامية فى بعض عناصره وخاصة الباب الضخم العالى ، الإسلامى الطابع ، الذى ينفتح على التاريخ ، إذ لم يكن هذا الباب الخلفى مجرد منفذ للدخول والخروج بل كان عنصراً بصريًا متحولا متعدد الدلالة . وقد كان عصام بارعا حين حول الستار الأمامى فى النهاية إلى باب آخر - باب المستقبل الذى يقابل باب التاريخ القابع فى الخلف . لقد حول هذا التقابل بين بابى الماضى والمستقبل خشبة المسرح إلى تجسيد لعزلة اللحظة التاريخية الحاضرة وتقطع وشائجها مع التاريخ . كذلك يفضى تحول الستار الأمامى إلى باب المستقبل إلى تحول الصالة بدورها إلى مكمن ومعقد الأمل فى التغيير مما يكسب العرض رغم مرارته الساخرة وقتامة نهايته دلالة إيجابية متفائلة .

أما الكتلتين القابعتين على جانبى المسرح بزاوية ميل إلى الداخل فرغم أنهما ساعدتا على سرعة تغيير المنظر فقد أزحمتا وقلصتا الفضاء المسرحى بدرجة ملحوظة ، وكان من الأفضل إزاحتهما إلى الخلف بعض الشىء . ولقد حول تكوين الباب والكتل المائلة خشبة المسرح إلى شكل أشبه بالمثلث الذى يوحى بالانغلاق . وقد ساعد هذا التكوين على تأكيد

معنى العزلة الحضارية الذى تطرحه المسرحية . تحية إلى مصمم الديكور عبد المنعم كرار .

وفى الملابس أقام المخرج تقابلا لونيا دالا أكد عزلة الحكام عن الشعب من ناحية وانفصال برهان عن محمود من ناحية فاستخدم الألوان الكابية والماحلة والقاتمة فى ملابس محمود وأفراد الشعب والطلبة الثوار والألوان الصارخة والزاعقة بل والفجة فى ملابس برهان والمماليك والعسكر .

وفى نطاق الأداء التزم حسين فهمى بنمط حركى متسق فى تطوره فكانت حركته فى البداية ناعمة لينة متراخية بعض الشىء ، تشى بطيب العيش ، وشىء من بلادة الفكر واللامبالاة ، ثم تحولت تدريجيا مع تحوله المعنوى والجسدى إلى حركة خفيفة متقافزة ، تحاكى حركة مراد باشا [مخلص البحيرى] وتعارض وتناقض حجمه المنتفش ، فكان التناقض بين الحجم والحركة فكها إلى أبعد الحدود . ولون حسين فهمى صوته تلوينا يناسب الحركة ، ولجأ فى أحيان إلى الطبقة العالية النسائية مما عمق فكاهة الحركة من ناحية وأشار بطرف خفى من ناحية أخرى إلى استغراقه فى الملذات الحسية على جميع أشكالها - حتى الشاذ منها . أما فى مشهده الأخير فقد انتهج حركة نمطية مرسومة ذكرتنا بالدمى الخشبية فجسد زيف الانتخابات والمرشحين ، وهكذا كان حسين فهمى فى جميع مراحل العرض تجسيدًا إشاريًا وإيمائيًا وحركيًا وصوتيًا لتحولات الشخصية ودلالاتها فى أدق تفصيلاتها النفسية والجسدية .

أما عزت العــلايلى فقد التزم فى البداية بنسق حــركى وصوتى يتسم بالعنف والســرعة والعصــبية ويشى بالقلــق والتوتر . ومع اشتــداد الأزمة وثقل وطأة الفكر عليه نجد إيقاع العنف يخفت تدريجيًا حتى يصل بصورة طبيعيــة إلى الإنهيار والتراخى الجسدى الكامل فى مــشهد السجن . وفى المشهد الأخيــر تتراسل خطوته المتعثرة المترددة وصــوته المتكسر المتقطع مع نحاسية صوت حســين فهمى وخشبية حركته فى صــورة مسرحية رائعة . لقد كان التقابل الإيقــاعى المدروس بين أسلوبى أداء كل من حسين فهمى وعزت العــلايلى من أبرز عناصر العرض الجمــالية التى تحسب للمــمثلين أداءً وللمخرج تصميما وتصوراً .

ولقد لمســنا بوضوح تآزر وتكامل فــريق العمل كله فــاختار مــخلص البحيرى نمط أداء كاريكاتيورى استغل فــيه عينيه البارزتين وخطوته الهشة السريعة بصورة بارعة ، وتناغم أداء الممثلين القديرين سيد خطاب فى دور السنارى وخليل مرسى فى دور الأغا فكان الأول عنيفا صارخا منحنيا إلى الأمام دوما فــى وضع هجوم كثور هائج ، وكــان الثانى هادئًا هدوءاً ينذر بكل شر ، جامد الملامح ، مستقيــما كسيف قاطع يوحى بالخطر ، فجسدا معا وجهى السلطة العسكرية الغاشمــة ، أما الممثل الشاب عصام الشويف فقد أثــبت فى دور الطالب الثورى موهبة تبــشر بكل الخير وحــضوراً ربما شجع مخرجين آخرين على إعطائه فرصــة أكبر فى عروضهم بعد أن ظل طويلا فى خانة الأدوار الهامشية .

وإذا كان الفنان محمود ياسين قـد قدم للقومى هدية رائعة هى المخرج الشاب عصام السـيد الذى أثبت جدارته الفنية بهذا المسـرح العريق ، فقد قدم لنا هذا المخرج بـدوره موهبة مسرحـية بارعة جديدة هى حـسين فهمى الذى يمثل هذا العرض شـهادة ميلاده المسـرحية ، ويثبت أنه ممثـل مسرح ضل طريقه إلى السينما ، وأن فضاءه التمثيلى الحقيقى الذى يتسع لموهبته هو خشبة المسرح لا الشاشة .

لكم أتمنى أن يستمـر محمود ياسين فى تشجيعـه للشباب وأن ينشط إلى تكوين فرقة المسرح القومى الصغـير ، أو الفرع التجريبى الذى تحدث عنه يوما حتى يجد فـيه شباب المسرح القومى متنفـسا لإبداعهم وتجاربهم وحتى يؤدى المسرح القومى رسالته كاملة .

الإبحار فى الماضى(*)

اتخذ التجريب المسرحى فى القرن العشرين ، فى أحيان كثيرة ، مسار الإبحار فى الماضى ، فظهرت اتجاهات ومناهج عدة حاولت أن تبحث فى منابع المسرح القديم ، سواء فى مصر أو اليونان أو الشرق الأقصى ، أو حتى فى العصور الوسطى وعصر شكسبير ، وأن تستلهم تجلياته المنوعة فى مجال المعمار أو الأداء التمثيلى أو التشكيل أو علاقة الجمهور بالممثل .

وقد بدأ هذا المسار التجريبى الخاص عند ريتشارد فاجنر فى أواخر القرن الماضى حين استلهم فى نظريته عن المسرح الشامل (الذى تتراسل فيه الفنون وتتآزر ، وتتحد عناصر الشعر والموسيقى ، والرقص والتمثيل، والمعمار والتشكيل) تلك التقنية الأساسية فى المسرح اليونانى القديم ، وهى فن الكوريا [Khoreia] - أى فن التركيب الذى يوحد الشعر

(*) مسرحية : **سالومى** ، تأليف : محمد سلماوى، تصميم وإخراج : فهمى الخولى ، تأليف موسيقى : محمد نوح ، إنتاج : فرقة المسرح الحديث ، قدمت على مسرح مكشوف أقيم أمام مقياس النيل فى قصر المانسترلى فى صيف ١٩٨٨ .

والموسيقى والرقص ، والتى نجد فيها ، كما يصفها الناقد الفرنسى رولان بارت « تساويا مطلقا بين اللغات والفنون التى تؤلفها » . وقد انبثقت هذه التقنية الفنية المحورية فى المسرح اليونانى من إطار فكرى واضح ، يحدده بارت إذ يردد تعريف الفيلسوف هيجل لمعنى التربية لدى الإغريق فيقول :

«يعبر الاثينى عن حريته بتقديم عرض كامل لجسديته (غناء ورقصا) وهو فى ذلك يحول جسده إلى عضو فكرى »[1] .

وبعد فاجنر توغل التجريب فى مسار العودة إلى الماضى ، والإبحار فى منابع المسرح القديم ، فكانت محاولات (كريج) و (أبيا) فى العودة بالفراغ المسرحى إلى عالم البساطة والتجريد والترميز ، والاعتماد على الكتل والمستويات والخطوط والضوء فى التشكيل ، كما كان المسرح القديم فى بعض تجلياته ، ثم ظهر المسرح الدائرى ، ومسارح المدرجات على النهج الشعبى واليونانى ، ثم كانت محاولات (ييتس) الأيرلندى و (أرتو) الفرنسى فى العودة بالتمثيل إلى الأقنعة والأداء الطقسى ، ثم جاء تأكيد (جروتوفسكى) على « جسدية » الممثل وحضوره الحركى الشامل ، وكان استيحاء (بريخت) للمسرح الأسيوى ، وكانت محاولات (جان لوى بارو) و (بول كلوديل) فى استلهام المسرح الأغريقى ، بنبرته الدينية العالية، فى فرنسا، ثم محاولات (بيتر بروك) و (بيتر هول) وغيرهم من التجريبيين البريطانيين فى إحياء أساليب وتقاليد المسرح الاليزابيثى ، ثم كانت مسارح الهواء الطلق

الاليزابيثية المعمار والتقنيات التى أنشأها (جوزيف باب - J. Papp) فى نيويورك ، و (تايرون جاثرى) فى كندا ، وفرقة ربرتوار شكسبير فى مدينة ستراتفورد بولاية كنيتيكات الأمريكية[٢] .

وفى مسرحية سالومى التى أخرجها الفنان فهمى الخولى عن نص الكاتب المسرحى محمد سلماوى على مسرح مقياس النيل فى قصر المانسترلى عام ١٩٨٨ يلمس المشاهد هذا المسار التجريبى الخاص ، وهو الإبحار فى الماضى ، واستلهام القديم . والقديم الذى استلهمه المؤلف فى نصه روحا ، والمخرج فى عرضه رؤية وتجسيداً فنيا - رغم ما شاب التنفيذ من أخطاء فى مناطق حيوية - هو المسرح اليونانى الدينى السياسى . لقد مزج سلماوى الدين بالسياسة مزجا طبيعيا على غرار المسرح اليونانى ، فاستلهم قصة دينية قديمة من الكتاب المقدس ، واستخدمها كمعادل لرؤية سياسية واضحة ، واستفاد فى الصياغة الفنية من بعض ملامح صياغة درامية سابقة مقتضبة لنفس القصة ، هى مسرحية **سالومى** للكاتب الأيرلندى أوسكار وايلد ، وهى مسرحية من فصل واحد تقع فى ٢٣ صفحة[٣]. وأضاف سلماوى إلى نصه بعدا أسطوريا غريزيا وحشيا من خلال بطلته رغدة التى استدعت إلى حاضر الوعى ثعبانية حواء كما يصورها الكتاب المقدس ، ووحشية ميديا وعنفها وفوضويتها الغريزية ، وشبق فيدرا وقسوتها وعذاباتها، ومكر وخديعة الساحرة سيركى [Circe] التى سجنت عولس أو يوليسيس وحولت بحارته إلى خنازير .

وقد كان من الطبيعى أن يستدعى هذا الإطار الغريزى الوحشى الذى أحاط به المؤلف بطلته - خاصة فى مشهدها مع يوسف ثم مع الحارس الذى انتهى بقتلها إياه فى صورة حركية تحمل دلالات الاغتصاب الجنسى والانتهاك الجسدى ، والذى أكده وجسده مكان العرض المفتوح بدلالاته الفطرية الجنسية الواضحة التى تتمثل فى برج مقياس النيل المنتصب ، المنغرس فى رحم جزيرة الروضة أو طرفها الجنوبى ، وفى مياه النيل التى تلف المكان والحضور ، وتذكرنا فى كل لحظة بالفيضان والخصوبة والإخصاب - أقول كان من الطبيعى أن يستدعى هذا الإطار الغريزى الشامل دلالات أوسع من الصراع السياسى والعقيدى الذى يشغل مقدمة العرض ، فوجدنا رغدة تتحول إلى رمز لكل طاقات العنف والقسوة والشهرة والتدمير الكامنة فى أعماق النفس المظلمة ، ووجدنا يوحنا المعمدان أو جمال عبد الرازق بجسده النحيل ، وثوبه الخشن ، وعينيه البراقتين ، يجسد فى صورة مسرحية بليغة كل طاقات الإنسان الروحية المتسامية التى تدفعه إلى السمو والارتقاء ، والسيطرة على جزئه الطينى وترابيته .

وإذا كان المسرح اليونانى فى الحقبة الكلاسيكية قد اشتمل على عدة أنواع منها الأمدوحة (الديثرامب) ، والمسرحية الساتورية والاحتفالات العربيدية ، والتراجيديا ، والكوميديا ، إلى جانب المواكب التى تسبق العروض ، وهى ما تبقى من الاحتفالات الديونيسية ، والعروض

الموسيقيـة (التيملية) ، فإن مـسرحية سالومى تسـتهلم كل هذه العناصـر وتجمعها وتنتظمها فى تنويعات تتوزع بين شـخصياتها الرئيسية . فسالومى مثلا تحمل عنصـرى التراجيديا والساتورية العربيـدية فى آن واحد ، بينما يجمع يوحنا المعـمدان بين الأمدوحة والتـراجيديا . أما هيـرود فهو يمزج الكوميـديا بالساتورية العربيـدية بظلال من التراجيديا ، وهكذا زوجـته ، لكن دون عنصر التراجيديا . أما عناصـر الاحتفال والموسيقى فنجدها فى الجو العام، وهو احـتفالات الأربعين ليلة التى تدور فيـها الأحداث وتمثل زمن النص الخيالى .

وقد أدرك فهمى الخولى طبيعة هذا النص الذى يستلهم وضوح وعنف وصراحة المسـرح الاغريقى ، بكل التزامه العـقائدى ، فاختار له مـسرحا مدرجا فى الهواء الطلق ، وأقامه فى بقعة عميقة الإيحاء ، كثيفة الدلالة ، والتزم فى إخـراجه البساطة التامـة ، فكانت مدرجات المسرح الـفسيح ، المفتوح للسـماء ، والبرج الشامخ فى خلفـيته ، وسطح قصـر المانسترلى القـابع خلفه ، هو ديكـوره الوحيـد ، واعتـمد عـلى التشكيل الحـركى والتوزيع المكانى والضـوئى والصوتى فى تجسيد الدلالـة ، واختار أسلوبا مناسبا تمامًا للنص فى مجال الأداء التمثـيلى يبتعد عن الكثافة الداخلية أو التقمص الطبيعى والواقـعى دون أن يفقد تأثيره ، وينطلق إلى الخارج فى صـراحة ووضـوح صوتـى وجسـدى دون أن ينحـدر إلى هوة المبالغـات الميلودرامية أو الأكليشيهات الكلاسـيكية . لقد ذكرنى أسلوب التمثيل فى

هذه المسرحية ، وهو من أقوى مناطق العرض ، بما قاله رولان بارت حول هذا الموضوع فى مقال له عن تقديم اليونانيات يحمل هذا العنوان . قال :

« صحيح أن على الشخصيات التراجيدية أن تبدى « مشاعر » إلا أن هذه المشاعر (من غرور وغيرة إلى حقد وسخط) ليست بتاتا سيكولوجية بالمعنى الحديث للكلمة . فهى ليست أهواء فردانية تولد فى القلب الرومانسى الوحيد . فالغرور هنا ليس خطيئة أو مرضا معقدا محيرا ، بل ذنبا مقترفا ضد الجماعة ، وتجاوزا سياسيا . كذلك الحقد فهو تعبير عن حق قديم هو حق الثأر . أما السخط فهو مطالبة خطابية بحق جديد ، هو حق الناس فى إدانة القوانين القديمة . إن هذا السياق السياسى للمشاعر البطولية ليحدد كلية تأويلها . . . . إن الفن التراجيدى يقوم على الكلام الحرفى . ففيه لا يكون للأهواء كثافة داخلية ، بل تنطلق هذه الأهواء إلى الخارج كليا نحو إطارها المدنى » .

ويضيف بارت .

« نعم . ما التراجيديا إلا فن الواضح ، وكل ما يتعارض معه يصبح ثقيلا متعبا »[٤].

وكما التزم سلماوى فى تراجيديته السياسية المعاصرة هذه بمبدأ الفن الواضح بالمعنى الذى يطرحه بارت ، والذى غاب عن المسرح الحديث تمامًا أو كاد بغياب التراجيديا ، التزم فهمى الخولى بنفس المبدأ فى

إخراجه ، وخاصة فى أسلوب الأداء التمثيلى الذى اختاره ، فنجح الاثنان معـا ، ومعهـما الثـالوث الرائع نور الدمرداش ، ورغـدة ، وجمال عـبد الرازق فى استعادة بعض مـن مذاق التراجيديا الخاص وفى تجسـيد السياق السياسى والإطار المدنى للمشاعر البطـولية التى تموج بها المسرحية ، فكان غرور سالومى وشهـوانيتها الجنسية والسلطوية التى تجـسدت فى وجه رغدة الوحشى الجـميل ، وجـسدها اللين ليونـة الثعبـان ، وحركتـها الناعـمة الخـطرة، المهددة دوما بالانقضاض والافتراس ، وكأنها نمرة أو قطة برية ، كان غرور سـالومى فى جوهره ورغم كل شىء تجاوزا وعدوانا سيـاسيا ، وكان سخط المعـمدان مطالبة خطابية مؤثرة واضـحة بحق جديد، هو حق الناس فى إدانة القوانين القديمة ، وكـانت بلاهة هيرود وجشعه مـعا ذنبا مـقـترفـا ضـد الجمـاعـة . إن التمـثـيل فى هذا العـرض لـم يكن فنـا سيكولوجيا ، أى فن الداخليات والأسرار الذى نعرفه فى المسرح المغلق ، الواقعـى أو الطبيـعى ، بل كان فى مـجموعـه ، وخاصـة فى نطاق هذا الثالوث الفنى ، فن الوضوح ، والهواء الطلق ، والامتداد المدنى للفرد فى الزمان والمكان والجماعة .

قد نجح فهمى الخولى فى تجربته هذه فى استلهام روح وبعض تقنيات المسرح اليونانى القديم ، ونجح فى تحويل أجـساد ممثليه ، وخاصة رغدة ، إلى أعضاء فكرية – فى جملة هيجل التى ذكرناها فى البداية ، وحاول أن يحقق نوعا من التراسل بين لغات العرض المسرحى وفنونه ، ولكن خذلته

الموسيقى التى ألفها محمد نوح - باستثناء المقاطع الكورالية الإنشادية التى صاحبت جـمال عبد الرازق ، كما خـذلته الاستعراضات الرديئـة البدائية التى صاحبتها . ولو أن المخرج استغنى عن الموسيقى تمامًا واكتفى بكورال إنشادى حى على غرار الجوقة القديمة أو الكورال الكنسى، وهو الحل الذى اقتـرحه بول كلوديل لتـقديم الجـوقة أو الكورس على المسـرح الحديث ، وكان ذلك فى مقـدمته لترجمتـه لثلاثية **الأورستيا** لإسخـيلوس ، لو أن المخرج فعل ذلك لجـاء عرضه أفضل وأكثر اكـتمالا ووحده . ولا أدرى لمـاذا انتصر المخـرج فى نهاية العرض لسالومى؟ إن النص المـطبوع ينتهى بصوت المعـمدان يصدح ويعلو بعـد موته . لكن فهمى الخـولى فضل أن ينهى عرضه بـصورة صدمتنا إذ جعل رغـدة تتقدم فى موكب إلى مـقدمة المسـرح وهى ترفع رأس المعمـدان على الطبق الفـضى ! لقد كـان الرأس مضحكا وسـاذجا على القرب وكانت دلالـة النهاية معاكسـة تمامًا لما جاء قبلها .

هوامش :

(١) رولان بارت ، « المسرح الإغريقى ، مقالات نقدية فى المسرح ، ترجمة د. سهى بشور ، دمشق ١٩٨٧ ، ص ٢٥ .

(٢) انظر :

Roland Watkins, **On Producing Shakespeare**, New York, 1965 .

(٣) انظر نص المسرحية فى كتاب :

The Complete Works of Oscar Wilde, With an Introduction by Vyvyan Holland, Collins, London, pp. 552 - 575 .

وفى هذا الصدد أجدنى مضطرة ، إحقاقا للحق ، لأن أضيف تعليقًا قد يخرج بنا عن سياق التحليل الوصفى لعرض سالومى وهو هدف المقال . أن الضجة المفتعلة التى أثيرت حول مدى التشابه بين مسرحية محمد سلماوى ومسرحية أوسكار وايلد تتطلب إيضًاحا . لقد استفاد محمد سلماوى بلا شك من بعض ملامح معالجة وايلد فنسج علاقة هيرود بزوجته على نفس الغرار الذى نجده فى مسرحية وايلد كما استخدم تيمة الإغواء - إغواء سالومى الجنسى للمعمدان ورفضه لها ورغبتها فى الانتقام منه ، وكذلك خيط مقاومة هيرود لفكرة قتل المعمدان وتخوفه منها وتطيره . واستخدم أيضًا إطار

الوليمـة والاحتـفال . ورغم ذلك فمـسرحـية سالومى كما قـدمها سلماوى تختلف اختلافا جـذريا عن نص أوسكار وايلد ، فمسرحية وايلد مسرحيـة ميلودرامية هزيلة حقا تبدأ بمشـهد إغواء هزيل يفضى إلى انتحار الحـارس الذى يعشق سالومى (وكان أميـراً سوريا أسره هيرود فى الحرب) والذى يحضر أمامـها المعمدان من سجنه ، رغم أوامر وتحذير هيـرود بعدم الاقتراب منه أو الحديـث إليه ، ثم يقتل نفسـه حين يجدها افتتنت به . ثـم يختفى المعمـدان تمامًا ، ويظهر هيرود وحاشيته ، ويبدأ هيـرود فى طلب الرقصة الشهيرة ، ويشكل هذا الفاصل المرحلة الثـانية فى مسرحية وايلـد ، وفى المرحلة الثالثة والأخيرة ترقص سالومى رقصتها الشـهيرة ، ويخضع هيرود لمطلبها بعد تردد ومقاومة ، ومـا أن تحصل سالومى على الرأس حتى تشرع فى تقبـيل الفم الملطخ بالدماء فى نهـم يثير الاشـمئزاز ، وخـاصة اشمئزاز هيرود الذى يأمـر الحراس بقتلها فيلتفون حولهـا يسحقونها بدروعهم .

إن أوسكار وايلد يستخـدم القصة القديمة ليـصور حالة شبقـية منفرة بأسلوب مـيلودرامى فج ، ولغـوى مصطنع ، لا يحـمل أية دلالات فكرية أو سـياسيـة أو دينية ، اللـهم إلا إذا كان يقصـد أن يوظف المشهد الوحشى الأخير من المسـرحية ليسخر من الطقس الكاثوليكى الرمزى - طقس الخـبـز والخمـر الذى يرمـز إلى أكل لحم المسـيح

وشرب دمه ! إن القيمة الرئيسية لمسرحية وايلد فى تصورى تكمن فى أنها تعبر عن طبيعة نفسية وايلد نفسه ، وتجسد نفوره من الجنس بين الرجل والمرأة، وهو نفور يتجلى فى المشهد المقزز الأخير الذى يذكرنا بالمرض النفسى الذى يدعى بالنيكروفيليا (necrophelia) - أى ممارسة الجنس مع الموتى ، وفى اللغة المنمقة المصطنعة التى تخاطب بها سالومى المعمدان فى مشهد الإغواء ، كما تجسد انتصاره وحماسه لعلاقة الصداقة العاطفية بين الرجال ، إذ أن افتتاحية المسرحية تتمركز حول عشق أحد الحراس للحارس الذى يعشق سالومى - أى الأمير السورى الأسير - وتنتهى بمرثية رقيقة تشبه قصيدة عشق حين يقتل السورى نفسه بعد أن تفتتن سالومى بالمعمدان .

لقد كتب وايلد هذه المسرحية بالفرنسية ، ولم يكن بالغريب أو المستعجب أن يترجمها إلى الإنجليزية صديقه الحميم لورد ألفريد دوجلاس الذى تسبب والده فى فضيحة وايلد وذهابه إلى السجن . [انظر خطاب وايلد الذى أرسله من سجن مدينة ردنج بانجلترا إلى لورد الفريد دوجلاس والذى عنونه « من الأعماق » أو De Profundis ونشر فى أعماله الكاملة التى أشرنا إليها فى بداية هذا الهامش] . إن مسرحية سالومى تبدو هى الأخرى وكأنها خطاب رمزى يعبر فى آن واحد عن مشاعر كاتبها المتضاربة حيال صداقته مع

لورد ألفريد دوجلاس من ناحية ، وحيـال تربيته الدينية الكاثوليكية العتيدة من ناحـية أخرى . وما أبعد هذه المعالجة «الأوتوبيـوجرافية» النفسـية الصرفـة من جانب وايلد للقـصة القديمة (أى المعـالجة التى تستـخدمـها كسـتار شفـاف لسيـرته الذاتية ومشـاعره) عن المعـالجة السياسـية التى قدمهـا لنا سلماوى . ويكفى أن نقارن مشـهد إغواء سالومى للمعمدان فى الحالتين لندرك عمق الاختلاف بين المسرحيتين . إن سالومـى فى مسرحـية وايلد تبـدأ فوراً فى التـغزل فى جـسد المعمدان العاجى المرمرى الأبيض ، ثم شعره الغجرى المجنون ، ثم فى شفتيه ، وينتهى المشهـد برفضه لها ، والانسحاب إلى قاع الجب الذى يسجنه فـيه هيرود ، حـيث يبقى حتى نهـاية المسرحيـة . أما سالومى فـى •عالجـة سلماوى فـتبدأ حـديثهـا إلى المعمـدان بهدف سياسى بحت ، هو استجوابه عن مـشروعه وحلمه وأعوانه ورفاقه ، ولا تبـدأ الإغراء والإغـواء إلا حين تفشل . إن سـالومى تعلن فى بداية لقائها بالمعمدان فى مسرحية سلماوى عن هدفها حين تقول :

« أريدك أن تحدثنى . . . عنك أيهـا الناصرى . . عن رفاقك . قل لى ماذا تفعلون ؟ وماذا تنوون فعله ؟ »

ثم تضيف :

« أنا من نذرتها الأقدار للقيادة – قل لى أين هم أعوانك ؟ » .

(انظر مسرحية **سالومى** ، دار ألف للنشر ، ١٩٨٥ ، ص ٦١) .

إن الإغواء فى حالة **سالوى** أوسكار وايلد هو هدف فى حد ذاته ، أما فى حالة **سالومى** محمد سلماوى فهو وسيلة ضمن وسائل عدة لتحقيق مأرب سياسى أولا وأخيراً تعلنه سالومى حين تعدنا بأن تخرج من بين فخذيها أمة كاملة . وعلينا أن نذكر أن مشهد إغواء سالومى للمعمدان فى مسرحية محمد سلماوى تسبقه مشاهد عدة تخلق إطار التفسير السياسى ، وتصل إلى ذروتها فى مشهد سالومى والكهنة (انظر المسرحية ، ص ٣٤ - ٣٩) .

وإذا كان شكسبير قد استوحى معالجة مسرحية سابقة لقصة اسكتلندية قديمة بعنوان **الملك لير وبناته الثلاث** ، فكتب على غرارها رائعته **الملك لير** ، مضيفا إليها شخصية جلوستر وابنيه إدجار وادموند وكذلك البهول ، وإذا كان توفيق الحكيم وغيره قد عارضوا معالجة سوفوكليس لقصة أوديب فى عدد من المسرحيات ، إذا كان راسين قد استوحى مسرحية **هيبوليت** ليوريبيديس فى مسرحيته **فيدرا** ، أو **فيدر** ، كما استوحى كل من كورنى وجان أنوى معالجة نفس الكاتب اليونانى لأسطورة ميديا . . . وهكذا . . . وهكذا . . إلخ . إذا كان هذا هو الحال فى الأدب ، فلا أدرى سر الضجة الهائلة التى أثارها النقاد حول استلهام سلماوى لنص أوسكار وايلد !

(٤) رولان بارت ، « تقديم اليونانيات » ، **مقالات نقدية فى المسرح** ، ص ٤٠ - ٤١ .

منطق الطير حول الواقع فى مسألة القمح الضائع واختلال الطبائع(*)

فى استجلائه لحقيقة المجـاعات المتكررة فى تاريخ مصر ينطلق محمد عنانى فى مسرحية الغربان من رؤية « لمنطق الأشيـاء » تختلف عن الرؤية التى يطرحها التاريخ الرسمى ، رؤية تكسر منطق التوالى الزمنى والتكرار العبثى العقـيم لأنماط الاستلاب ، التى تتجسد استعـاريا فى المسرحية فى رحلات الغربان الموسمية الدائمة من القـصر إلى القرية لالتهام المحصول قمحا كـان أم بشرا ، وتستبدله بمنطق التحول الـتاريخى الذى تحدثه القوة الإنتاجـية التحـتية التى تنجح فى فـرض منظورها التحـتى على التاريخ ، فتكتب « التاريخ حقا لا نفاقا » (كما يقول زهير) وتنجح فى تغيير مسار ونمط رحلة الاستلاب الموسـمية ، فبدلا من أن تنطلق الغـربان من القصر إلى القرية دوما فى رحلاتها النهمة المتكررة ، تنطلق جماعات الفلاحين -

(*) مسرحـية : **الغربان** ، تأليف : مـحمـد عنانى ، إخراج : كـمال الدين حـسين ، ديكور: مجدى رزق ، موسـيقى : مجدى عبد الرازق ، إنتاج : مـسرح الطليعة ، قدمت فى قاعة زكى طليمات بمسرح الطليعة فى خريف ١٩٨٨ .

أو الحمائم الوديعة من القرية إلى القـصر فى رحلة استرداد للحق المستلب وقد أدركت أن عليـها أن تتوحش وتلتـهم اللحم حتى يعود لـها قمحـها وحقها الطبيـعى وغذاؤها الطبيعى فيستوى المنطـق الصحيح للأشياء . إن استعارة الغربان التى تبرزها المسرحية فى عنوانها لا تكتمل أو تستقيم دون استعارة الحمائم التى ترد على لسان مقرور فى مشهد السجن ، فإذا كانت الاستعارة الأولى تعرى بطريقة سـاخرة منطق التاريخ الرسمى القائم على الاستـغلال المتكرر والتهـام الحكام لقوت الشعب وعـرقه ، فإن استـعارة الحمائم التى تتوحش وتلتهم « النـيفة » تلخص موقف الفلاحين وثورتهم على منـطق التـاريـخ الرسـمى الذى يـرتبط بفـسـاد البنـاء . وتشكل الاستعـارتان معا استـعارة مركبة تـتمحور حول فكرة الرحـلة ومسارها ، وتلخص رسالة المسرحية الفكرية ومعناها .

والحدث الدرامى فى مسرحية **الغربان** لا يتقدم أو يتشكل زمنيا - أى وفق مبدأ التتالى الزمنى - فى صورة حبكة متـصاعدة وشخصيات متطورة على النهج الكلاسـيكى والتقليـدى ، فالحـدث الدرامى التقليـدى يتطلب منظوراً أحـاديًا ويستند إلى فـرضيـات ثابتة مـوحدة عن الزمـان والمكان وطبائع الأشيـاء بينما ينطلق الحدث الدرامى فى **الغربان** أساسا من جدل المنظور ليناقش معنى التاريخ . ولهـذا يتشكل الحدث الدرامى فى **الغربان** وينمـو بالضـرورة وفق مبدأ التزامـن المكانى لا التوالى أو التعاقب الزمنى (The Synchronic versus the Diachronic view) أى من خلال

صراع وحركة عناصر المسرحية **فى المكان ، فيغدو المكان هو محيط أو** فضاء التشكيل بينما يتحول الزمن إلى قيمة أو فكرة جدلية يبلورها التشكيل . إن محمد عنانى يترجم جدل المسرحية المحورى بين منظورى التفسير الفوقى والتحتى للتاريخ إلى جدلية مكانية بين القصر والقرية تتصل بجدلية استعارية ساخرة عن رحلة الغربان من القصر إلى القرية ورحلة الحمائم من القرية إلى القصر ، بحيث يتخذ الحدث الدرامى شكل قلب مسار الرحلة وحصيلتها . وفى إطار هذه الجدلية المكانية الاستعارية يتحول عنصر التوالى الزمنى (الذى يشكل محيط حركة الحدث الدرامى فى الدراما التقليدية) إلى معادل درامى مضمونى لفكرة التاريخ الرسمى (أى التفسير الفوقى للواقع فى تحولاته) الذى يؤكد تكرار أنماط الاستلاب والأبنية السلطوية الفاسدة ، وإلى معادل استعارى لنسق رحلة الغربان من القصر إلى القرية - أى إلى أحد عناصر الصراع الدرامى .

وتتجسد هذه المعادلة الدرامية بين منطق التوالى والتتابع الزمنى وبين نسق الاستلاب المتكرر فى التاريخ الرسمى فى مصير الوزير والمحظية مائسة - وهما الشخصيتان الوحيدتان - إلى جانب شخصية زهير - اللتان تحملان بعد الماضى فى المسرحية - أى اللتان تعرضتا للتغير والتحول قبل رفع الستار فى ماضى المسرحية الافتراضى . ففى هذا الماضى الافتراضى - كما نعلم بعد رفع الستار - كان الوزير فلاحا وكانت مائسة فلاحة أيضًا ، وكانا معا ينتميان إلى القرية ، لكن الغربان استلبتهما الواحد تلو

الآخر فى رحلاتها الموسمية المتكررة - أو غاراتها على القرية - وحملتهما إلى القصر ، وانتظمتهما فى بنية السلطة المتكررة - أى فى بنية التاريخ الرسمى القائم على التكرار والتوالى ، والذى لا يحكى إلا عن الحكام والوزراء والغلمان والجوارى والأجناد - أى عن القصور . وحين يرفع الستار ليكشف حاضر أحداث المسرحية نجد نسق رحلة الاستلاب المتكرر والمستمر يوشك أن يتجدد ويؤكد نفسه إذ سرعان ما يصل العارف وجنود الوزير وعلى رأسهم عماد رئيس الحرس ليفتشوا عن القمح وليحملوا زهيرا إلى القصر ليجعلوا منه وزيراً آخر « حتى يرى الأمور من عيوننا » (كما يقول الحاكم) ، أى لينتظموه فى نسق الاستلاب التاريخى المتكرر ومنظوره الفوقى . ولأن الفلاحة الحصيفة سمراء ، ابنة « الأرض العريقة » ، تدرك « منطق الأشياء » - أى منطق نسق الاستلاب - فهى تعلن أن « الرحلة » هى ما تخشاه ، « فالجند عيون وأنوف ومخالب » ، والقصر الكبير « فخ ... أن يفغر الفكين يبلغ الصغير والكبير » ، ونسق الرحلة لا يتغير على مر الزمن ، فالحكام يتعاقبون لكنهم دائمًا « سواء » كما يدل النسق الصوتى لأسمائهم اختلفت وتناقضت دلالاتها - « العادل والظالم والقاعد والقائم والساهر والنائم ... كلهم سواء » .

لكن زهيرا يصر على الرحلة لأنه ينظر إليها لا كحلقة فى سلسلة الاستلاب التاريخية الممتدة فى ماضى المسرحية ، بل كحركة فى مكان - أى كفعل يرتبط بالواقع المادى للحظة تاريخية حاضرة . فإذا كانت

الحركـة فى الزمان زائفة لأنهـا لا تفرز إلا تكراراً لنمط الاسـتلاب الذى يسجله التـاريخ الرسمى ، وتنفى مـعنى الحركة ومـعها إمكانيـة النمو أو التطور أو التغـيير ، فإن الرحلة أو الحـركة فى المكان تصبح معـقد الأمل الوحيد فى إحداث التغيير وكسر نمط التتالى العبثى والحركة الزائفة .

ويرحل زهير من القرية إلى القصر وتتبعه سمراء وأهل القرية الذين يسـوقـهم الجند إلى القـصـر ، ويتكـاتف الجـمـيع فى المكر والحـيلة ، ويصمـدون للعذاب وللإغراء ، ويقـاومون إغواء وتهديد نسق الاسـتلاب وفخ السلطة الذى ابتلع الوزير ومائسة من قبل ، بل ويحطمون هذا النسق حين يحررون مائسة والوزير من فك القـصر . إن الفلاحين وعلى رأسهم زهير يعودون إلى قـريتهم وقد كسروا منطق رحلة الاستـلاب الموسمية ، وقـد اسـتردوا مـا استلبتـه أنسـقة السلطـة ، وقـد أعـادوا كتابة التاريخ « حقا لا نفاقا » .

إن التاريخ الحـقيقى الذى يكتبـه الفلاحون هو تاريخ الفعل الشـعبى الواعى ، تاريخ واقع العمل فى « ملتـقى الزراع والصناع والتجار » ، وهو تاريخ يقع بالضـرورة خارج سجـلات التاريخ الرسـمية العـقيـمة التى لا ترصـد إلا مـا يدور علـى السطح - أى لا ترصـد إلا الأبنيـة الفـوقـيـة السلطوية . وهـذا التـاريخ الحقيـقى يتحـقق فى اللا زمن - أى فـى كـل زمن - وسجـله هو الوجدان والوعى الشـعبى الذى يرصـد حركة الـفعل الإنسانى ويفهم منطقه الذى يسعى إلى التـغيير دائمًا . إن هذا التاريخ أو

بدايته تتخلق فى نفس زهير فى « كهف الصمت العابد فى ملكوت الله » الذى تتردد فيه « أصداء الماضى » و « ترتع فى جنبات النفس والعقل » فتكشف عن منطق الأشياء الطبيعى وعن زيف التاريخ الرسمى . وهذا التاريخ الحقيقى، تاريخ الفعل والعمل وحقيقة الواقع المادية الملموسة له مكانه « على أطلس أيام الله » وإن لم تجده فى النتيجة الرسمية التى لا تسجل إلا التوالى العبثى للأيام . إن كلمة « أطلس » التى تحيلنا إلى جغرافية العالم - أى إلى حقيقة المكان - وتطرح فرضية الانتقال والحركة بين الأمكنة (وتطرح منظور التزامن المكانى - التحتى فى مقابل منظور التعاقب الزمنى - الفوقى) - تشكل استعارة تلخص وتشخص واقع الفعل فى المكان ، وتقابله بوهم ثبات أنسقة النهب والسرقة الذى يطرحه التاريخ الرسمى .

إن مسرحية **الغربان** تتشكل فى إطار جدلية واقع الفعل فى المكان وزيف التفسير فى الزمان - أى واقع اللحظة التاريخية الحاضرة وزيف الأطر الفكرية الفوقية التى تفسرها . ويطرح محمد عنانى هذه الجدلية المحورية فى البداية ببساطة ووضوح بليغ على لسان زهير إذ يقول :

القمح أمامى وورائى . . . القمح بأيدى الزراع

لكن التاريخ يقول مجاعة !

زمن الشدة !

يا سبحان الله !

النيل يفيض بخير الله

والماء يسيل نعيما فى أرض الله

لكن التاريخ يقول مجاعة !

يا سبحان الله !

إن الأذن لا تخطئ هنا التقابل الجدلى بين الفعل الملموس الواقعى ، المتجسد فعليا وماديا ومكانيا (ولغويا فى ظرف المكان - **ورائى وأمامى وبأيدى** - وفى الجمل الفعلية القوية - النيل يفيض ، الماء يسيل) وبين القول أو التفسير التجريدى العام المقتضب والهش (المتمثل فى كلمة التاريخ والمجاعة) . ومن هذا الجدل بين المادى الملموس والتجريدى العام تنشأ حتمية التحول التى تجسدها استعارة تحول طبائع الطير المركبة التى ذكرناها فى البداية . ويربط عنانى استعارة التحول الحتمى هذا بفكرة الواقع كمكان مادى ملموس ، أى كمحيط مادى للفعل الإنسانى . إن عماد رئيس الحرس يعبر عن هذا الارتباط بين فعل التحول وحقيقة المكان إذ يقول بعد أن سمع قصة الحمائم الوديعة التى التهمت لحم الماعز :

لربما تغيرت طبائع الأشياء فى هذا البلد

وقد تغير البلاد

طبائع الأشياء

فتغير طبائع الحمائم هنا يرمز إلى التغيير الإيجابى الفاعل الذى ينشده الفلاحون وهو تغير يرتبط بسياق مكانى محدد هو « هذا البلد » - أى مصر بصناعها وزراعها ، فالمسرحية تؤكد أن التاريخ الحقيقى لا يوجد خارج هذا السياق المكانى الفاعل والملح .

إن اللامعقول فى أنظمة الحكم يترجم إلى لا معقول فى استعارة الطير المحورية ، فليس من المعقول أن تتحول الغربان إلى أكل القمح أو الحمائم إلى أكل اللحم ، لكن الخلل الأول فى طبيعة الطير (الذى يعكس خلل بنية السلطة وفسادها) يحتم بصورة منطقية الخلل الثانى الذى يغدو ضروريا وحتميا لإصلاح مسار الطبيعة وبنية المجتمع . وفى تفصيله لحبكة مسرحيته - أى للهيكل السردى الذى ينتظم حدثه الدرامى - ترجم عنانى فكرة تغير طبائع الأشياء إلى حيل المكر والتنكر المسرحية ، فنحن هنا بإزاء حبكة ثلاثية تتطور ، وتتقدم مكانيا بالدرجة الأولى ، من خلال اشتباك وتداخل ثلاثة صراعات يمثل الصراع الثانى فيها حلقة الوصل بين الصراعين الأول والثانى ، الذى يتمركز كل منهما حول مكان : القرية ، والقصر ، ويتخذ كل صراع شكل الأحبولة التى تستخدم سلاح المكر . ففى الصراع الأول ، وهو صراع اقتصادى بحت يتمحور حول القوت أو الخبز يمكر الفلاحون للاحتفاظ بالقمح ضد سطوة الأجناد وحراس القصر ، وفى الصراع الأوسط أو الثانى ، وهو صراع عاطفى يتمحور حول الجنس أو الحب ، ويمثل صراع امرأة للاحتفاظ برجل ضد سطوة

الماضى المتمثل فى امرأة أخـرى وحبيبة سابقة (مـائسة التى أصبحت من محظيات القـصر) - فى هذا الصراع الثانى تمكر سمـراء وتتخفى فى زى عرافة وترحل إلى القصر لتمنع « الزهير من لقاء مائسة » كما تعلن . أما الصراع الثالث فهو صراع سلطوى يـتمحور حول فكرة القوة أو السطوة أو فرض السـيطرة ، ويستخدم فـيه الوزير سلاح المكر والحيلة ليـحصل على مرماه وهـو عرش الحاكم . وتتصـل الصـراعات الثلاثـة بمحاورها الثلاثة (القـوت - الجنس - السـلطة) مكانيـاً وفق منطـق السـرد ، أى منطق الحدوتة (وهو الرحلة) ، لكنها تشـتبك أيضًا بخيوط تيميـة متينة وعن طريق تماثل بنيتهـا - إذ نجد أن قائد الصراع على محـور القوت (زهير) يصبح موضوع الصراع على محـور الحب ، وأداة حسم الصراع على محور السلطة ، ونجـد أحد طرفى صراع الحب (مـائسة) تغـدو أداة فى صراع السلطة . وتقـدم الصراعات الثـلاثة بنية متكررة تقـوم على فكرة مقـاومة الاستـلاب ، وتطرح وحدة ضعيـفة تقاوم عن طريق المكر والحـيلة وحدة مسيطرة ، ويتمخض كل صـراع عن انتصار الوحدة الضعيفة وتأكـيد قيمة إيجابيـة تشكل ركنا من مشـروع القيم والحيـاة الذى تطرحه المسرحـية . فانتـصار الفلاحين فى صراع القـوت على المحور الاقتـصادى للمسرحـية يطرح فكرة التوزيع العادل للثـروة وأحقية العامل بثمـرة عمله ، وانتصار سمـراء فى صراع الحب على المحور العـاطفى للمسرحـية يطرح مفهـوما إيجابيا للحب باعـتباره فعل مشاركة مـثمر فى الواقع يناهض فكرة الحب الرومانسى التى تقوم على التعلق العقيم بالغائب أو بالماضى ، أما الصراع

الثالث ، صراع السلطة والمال على المحور السياسى للمسرحية ، فيطرح قيمة الانتماء للناس واحترام حرية الإنسان وحقوقه كقيم الحكم الصحيحة. فالوزير ينجح بأحابيله فى عزل السلطان لكنه فى نفس الوقت يفقد مكانه ومنصبه بل واسمه كوزير ، وإذ تنهار لعبته ويفشل مشروعه السلطوى نراه يتحرر من زيف حياته ووضعه فى التاريخ ويعلن قبل أن يخرج بحثا عن حقيقته الضائعة واسمه الحقيقى :

قد كنت أعرف كل شىء ذات يوم

لكن صفحتى انطوت وغام كل شىء

لربما وجدت حريتى

بعد زوال الشدة ! (المسرحية ص ١٠٧)

ورغم لمسة التورية الساخرة التى قد نحسها فى حديث الوزير هذا إلا أن قيم الحرية والانتماء للناس ، واحترام النفس والإنسان ، التى يفرزها مصيره السلبى أو هزيمته تتأكد بوضوح فى مصير مائسة الإيجابى (رغم فقدانها زهير) - أى فى عودتها من اغترابها الطويل فى أروقة السلطة ودهاليزها وسجن حريمها إلى قريتها وإلى الحقول وساحات العمل، وإلى صدر الأرض الأم وسواعد الناس الأمينة (انظر المسرحية - ص ١٠٩) - إن رحلة مائسة من القرية إلى القصر - من مجتمع العمل والإنتاج والوعى الحقيقى إلى مجتمع الترف والبطالة والاستهلاك والوعى الزائف ،

من عالم الحب والدفء والأمل إلى عالم الاتجار بالأجساد وبالعواطف ، والعزلة الفردية الباردة الموحشة - رحلة مائسة هذه هى رحلة وعى ومعاناه تجسد فى مراحلها وفى نهايتها وعى المسرحية بأكمله ، ورسالتها الفكرية التى تترجم خيانة مجتمع العمل والناس إلى خيانة النفس وخيانة الحياة ، كما تدين الأدب الزائف والثقافة الأجيرة التى تسهل وتزين هذه الخيانة ، فالحاكم يغوى مائسة بشعره أو شعر شاعره الكاذب فتمضى عن قريتها لتدرك فيما بعد - كما تقول فى نهاية لقائها بزهير :

لم أكن أدرى زهير إذ مضيت

أننى خنت الحياة

واشتريت الموت (ص ٩٨)

ثم تضيف :

لقد قضى على ما فعلت أن أعيش دون روح

حبيسة فى قصر ظلم أو طريدة الزمان

الواقع الكئيب يستذلنى

وليس فى الماضى شفاء ! (ص ٩٩)

لكن مائسة تجد المخرج من واقع القصر الكئيب .. لا فى العودة إلى الماضى ، ولكن فى العودة إلى حاضر القرية - إلى ساحة التاريخ

الحقيقية - ساحة الفعل الجماعى الحاضر دوما . إن فكرة الماضى تنتمى فى المسرحية إلى نسق الزمن الرسمى والتاريخ الزائف والتوالى العقيم الذى لا يفرز إلا تكرارا لما سبق . ولهذا يرفض زهير العودة إلى الماضى وإلى حبه القديم لمائسة ، ويتمسك بسمراء التى تمثل حاضر ومستقبل فعل المشاركة المستمر، أما مائسة فلأنها استُلبت وسُجنت وغدت متاعا وسلعة فهى تتكلم هنا بمنطق التاريخ الزائف هذا ، وتحن إلى الماضى ، لكنها ما أن تتحرر من عبوديتها حتى تتحرر أيضًا من هذا المنطق العقيم وتطوى « صفحة الآلام » لتبصر قريتها (ص ١٠٨) وتقرأ حقيقة الزمن فى « أطلس أيام الله » ، فى أماكن العمل الدائب المتجدد دون ثرثرة أو لغو ، فى « كهف الصمت العابد فى ملكوت الله » . ولهذا فهى حين تتحرر من سجن القصر والتاريخ الرسمى تتحرر أيضًا من سجن الماضى- سجن حبها لزهير وخيانتها وذنبها - وتنطلق إلى حاضر قريتها لتمحو « خطيئة الضمير » ولتشترى حريتها « بالعمل » (ص ١٠٩) .

ولما كان جدل المنظورين « الفوقى » و « التحتى » ، أو الرأسى السالب والأفقى الموجب للتاريخ هو الجدل المحورى الذى ينتظم بنية النص ، فإن النص لا يكتفى بطرحه من خلال الحبكة الثلاثية الأفقية ، أى الحدث الدرامى ذى الأبعاد الثلاثة ، أو بتكثيفه عن طريق استعارة رحلة الطير من غربان وحمائم ، أو بالإشارة إليه من طرف خفى فى الحوار بين الحين والآخر ، كأن يصف مقرور زهيرا مثلا بأنه قد « ضل

عن ركب الزمن » (ص ٣١) ، بل يذهب فى تأكيده إلى إحاطة الحدث الدرامى بإطار ملحمى يتشكل من ثلاثة رواة ينتمون إلى زمن مخالف لزمن المسرحية الغامض . وإذ يشتبك الرواة بعالم النص عبر الهوة الزمنية الرأسية المفترضة ، ويعتنقون منظور زهير ورفاقه ، ويدينون القصر ومنظوره ، تختفى الهوة الزمنية الرأسية المفترضة ، ويتصل حاضر فعل العرض المسرحى أفقيا بحاضر الفعل الجماعى الثورى فى الحدث الدرامى ، ويشكل الحاضران معا حاضر الوعى الحقيقى المستمر الذى لا يرتبط بزمن بعينه ، بل بساحات العمل الصادق ، فيذوب المكان « المسرحى » فى المكان « الدرامى » ويصبحان مكانا واحدا على « أطلس أيام الله » .

ولا نستطيع أن ننهى الحديث عن هذا النص دون أن نشير إلى قدرة المؤلف على توظيف الصورة الشعرية (على اقتصاده الشديد فيها) توظيفا دراميا جيداً يحقق أكثر من غرض فى وقت واحد وسأكتفى هنا بمثال واحد من المشهد الأول وهى صورة معانقة الديدان فى الطين التى ترد على لسان زهير إذ يقول :

من حرث الأرض فغاصت فى الأرض الأقدام ؟
من حمل الماء على كتفيه فسالت بالماء الوديان ؟
من بذر الحب فعانق فى الطين الديدان ؟
من بات سهادا كى تزهو فى الحقل العيدان ؟ (ص ٣٢)

إن كلمة « فعانق » هنا تطرح سياقا عاطفيا حميما يشتبك مع سياق العمل والفلاحة الذى تطرحه الأبيات الأولى فتتحور دلالة المقطع كله ويكتسى فعل الفلاحة (حرث الأرض وبذر الحب وغوص الأقدام فى التربة الرخوة وتدفق الماء فى الوديان) دلالة جنسية واضحة تؤكدها عبارة « من بات سهادا » . إن كلمة العناق تكسب أسئلة زهير البسيطة بعداً استعاريًا دلالته الحب والإخصاب ، ويساهم هذا البعد الاستعارى فى تعميق إدراكنا لحقيقة ومعنى ارتباط الفلاح بالأرض ، فندرك أن الأرض هى الحبيبة وأن فعل الفلاحة هو حب وإخصاب . كذلك تنشئ هذه الاستعارة (التى توحد الفلاحة بالحب) معبراً استعاريا بين البعد الاقتصادى للحبكة الذى يدور حول العمل والإنتاج ، والبعد العاطفى الذى يدور حول الحب ، وتساهم فى بلورة مفهوم الحب الإيجابى الذى تطرحه المسرحية والذى يرى فى الحب فعل مشاركة مستمرة مثمرة فى الحاضر . كذلك يتردد صدى هذه الاستعارة فى بعد الحبكة الثالث ليكشف عقم واقع القصر والبنية السلطوية إذ نجد مائسة تغنى فى حفل القصر (أو الفخ الذى تنصبه السلطة لزهير وتستخدم فيه مائسة كطعم) وتردد فكرة « الغوص فى الأرض » . لكن الفكرة هنا تكتسى دلالة الموت والضياع . إن الغوص فى الطين فى بداية مقطع زهير ينتهى بأن « تزهر فى الحقل العيدان » ، أما مقطع مائسة فهو يلتزم بصيغة السؤال أيضًا لكنه يبدأ بالضياع وينتهى الموت والاختفاء فى الأرض :

هل ضاع منى كل شىء يا ترى

أم أن حكمة الزمان أن ترى

كل الذى أردته

وقد توارى فى الثرى ؟

وفى إخراجه لهذا النص على مسرح الطليعة أفصح كمال الدين حسين عن فهم جيد له ونجح إلى حد بعيد وفى معظم الحالات فى إيجاد المعادل التشكيلى المسرحى المناسب لترجمة بنية النص الجدلية وإبراز وبلورة دلالاتها وذلك رغم الميزانية الضئيلة جدًا . ويحسب للمخرج أنه حول فى بعض الجوانب فقر الميزانية إلى عنصر إيجابى فى العرض . لقد استخدم مهندس الديكور بإيحاء من المخرج البامبو لديكور القصر ، وهو خامة طبيعية ترتبط إلى حد كبير بالريف وتستدعيه إلى الذهن بسهولة ، فجسد بصريا واقع نهب القصر لإنتاج القرية ، فجاء الديكور على فقره وبساطته مناسبا وسهل التغيير وذا فعالية دلالية . وفى تصميمه للحركة تعامل المخرج بحرية مع مناطق التمثيل أو التشخيص (وسط المسرح وعمقه) والتعليق (يمين مقدمة المسرح) والغناء (التخت الشرقى على اليسار فى المقدمة) فجعل الرواة ينتقلون من اليمين إلى اليسار بحرية وينزلون إلى الصالة ، وجعل قائدة التخت (إجلال المنيلاوى) وقائده (سامى شريف) يتحركان من يسار مقدمة المسرح إلى منتصفها ثم

إلى منطقة التمثيل فى عمق المسرح ، وجعل الممثلين المشخصين للحكاية يتقدمون من عمق المسرح إلى مقدمته (التى تمثل منطقه حاضر الوعى المستمر) ويشكلون مع الرواة والمنشدين صفا كوريا تعليقيا أو تحريضيا واحدا متآزرا . وقد ساهمت حرية الحركة والانتقال بين المناطق المختلفة فى إبراز دلالة الجدل الزمنى الذى تطرحه المسرحية وفى تأكيد اتصال حاضر اللعبة المسرحية أو رواية الرواة بحاضر الحدث الدرامى - أى بلعبة الفلاحين ولعبة الوزير ولعبة سمراء ، مما أبرز الدلالة المعاصرة للنص وأكد انتصاره للمنظور التحتى « الأفقى » للتاريخ . لقد وفق المخرج فى اعتناق مبدأ توظيف الحركة لإنشاء اشتباك دلالى بين مناطق العرض يترجم بدوره اشتباك محاور الحبكة الدرامية فى النص ، لكن التوفيق جانبه بعض الشىء فى تنفيذ هذا المبدأ فجاءت التشكيلات الحركية ضعيفة ومتواضعة ، وحملت قدراً من العشوائية والنمطية فى تفصيلاتها ، وخاصة فى حركة إجلال المنيلاوى ومشهد الافتتاحية الحركية التعبيرية ومشهد الحفل الختامى .

وفى إعداده للنص قام المخرج بشىء من الحذف البسيط والدمج البسيط ، وكانت تعديلاته موفقة فى مجموعها ، وخاصة النهاية ، لكن الإضافة الحقيقية التى أضافها المخرج هى اختيار أجزاء من النص وطرحها غناءً بعد أن ترد فى سياق الحوار الدرامى . لقد جاءت هذه الأجزاء بمثابة رجع الصدى ، فوجدنا حاضر العرض يردد لحظات الألم والوعى فى

الحدوتة التى يرويها الراوى فى زمن ماضى مفـترض ، فحقق هذا الترديد فكرة اتصال الوعى الحقيقى والمعاناة الشعبية على مر التاريخ، وجسد سمعيا فكرة حضورية الوعى الحقيقى بعيدًا عن نسق التاريخ الرسمى الزائف .

وربما اعتـرض البعض على زيادة جـرعة التطريب فى الموسـيقى التى ألفهـا مجـدى عبـد العزيز وربما رأى البـعض أن جرعة الغـناء قد زادت وأخلت بنسب العرض ، لكن تظل المعـالجة الموسيقيـة للعرض فى البداية والنهاية معالجة ذكية واعية وفاعلة فى بلورة دلالات النص .

ومن إضافات المخرج فى الـعرض نذكر المقدمة الثلاثيـة التى استبدل بها مقدمة النص ، ورغم مـا شاب هذه المقدمة من بعض التطويل إلا أنها كانت محاولة موفقه من جـانب المخرج لإبراز الجدلية المحورية فى العرض بين سجل الواقع وسجل التاريخ الرسمى . لقد أخذ المخرج فقرة من نص للمقـريزى وردت فى مقـدمـة المؤلف لنصه المنشـور وطرحها صـوتيا فى البداية ، ثم تلاها بلوحة حركية تعبيرية مناقضة فتحول نَصّ المقريزى إلى معادل صـوتى للتاريخ الرسمى بينما تحـولت اللوحة الحركيـة إلى معادل حركى مكانى للواقع - واقع الاستلاب الذى ترمز إليـه المسرحية بعبارة « مجـاعة الزمـان » التى ترد على لسان زهيـر فى المشهـد الأول . وأعقب المخرج لوحـتيـة الصوتية والحـركيـة بدخول الراوى وحديثـه عن النظرة الفوقية والنظرة التحـتية للتاريخ فتأكدت دلالة اللوحتين المبدئيـتين كتجسيد لجدل المسرحية المحورى .

واختار المخرج أن يلبس رواته الثلاثة مـلابس المهرجين التقليدية التى تستدعى إلى الذهن كوميديا الفن الشعبية الإيطالية أو الكوميديا ديللارتى ، وجعلهم يدخلون حاملين صندوق الدنيا ، وساهمت هذه الإضافة البصرية فى توسيع دلالة النص ، وفى ربط الوعى الإيجابى الحقـيقى فى المسرحية بالوعى الشعبى فى كل زمان ومكان متمثلا فى أشكال الفرجة الشعبية .

ونجح المخرج فى اخـتيار أسلوب مـناسب وموحد ومـتسق فى الأداء التمـثيلى فجـاء التمثيل فـى مجموعـة ملحميـا بريختيـا فكان الممثلون - بدرجات مختلفـة - يحملون أدوارهم ويشخصونها دون أن يتـقمصوها أو يندمجوا فيها اندماجا كاملا فنـجحوا جميعًا ، ودون استثناء ، فى تحقيق المعادلة الصـعبة : معادلة الاسـتثارة والاقناع الفكرى والتأثيـر العاطفى ، وساهم صوت إجلال المنيلاوى فى إبراز وترسيخ وتأكيد مقولات العرض الإيجابية . لقـد كان رشوان سعـيد مايسترو الأداء فى الـعرض واستطاع بصوته الهادئ وأدائه الطبيعى البسيط والبليغ فى آن واحد ، ورصانة نطقه للشعـر ، وتعبيـره الصادق والمتـحفظ المقتـصد أن يتحكم فـى التشكيل الأدائى للعرض ككل ، وكان عمود العرض الفقرى الذى انتظم أداء الكل وحقق انضباطه الإيقاعى .

لقد قـام رشوان سـعيد فـى العرض بدور ضابط الإيـقاع الأدائى فى التمثيل ، وساندتـه فى جهده هذا الممثلة المجيدة والمتميـزة رقية أحمد التى تمتلك أدواتها وتعزف عليـها بمهارة ، وتتمتع بحـرفية أدائية عاليـة تجعلها

تجتاز بسـهولة أزمات ضياع التوهج الداخلـى التى يمر بها كل ممثل . لقد وزعت رقية شـحنتها الانفعاليـة بمهارة وذكاء فى مساحات دورها الصـغير نسبيـا فجاءت صيحتـها العنيفة « أبغى الحريـة » فى لقائها مع الوزير فى مشهـدها الأول مفتاحـا واضحا لشخـصيتهـا وتعبيراً صـادقًا وعنيفًا عن مأساتها وأزمتها ، وكان تحديها الهيسترى العنيف للوزير الذى عبرت عنه جسديا وصوتيا أبلغ تجسيد لعمق يأسها وتخبطها فى سجن الوحشة .

أما الصغـيرة الجميلة لبنى الشيخ فـهى تعد بالكثير إذ تتمـتع بجمال الصورة وخفـة الظل وصدق الحضور ورشاقـة الحركة وخفتهـا وهى بهجة حقيـقية للعين . وكل ما أرجـوه أن تعتنى بتدريب صوتها حـتى تكتمل أدواتها فتصبح نجمة استـعراض شاملة فى المستقبل بإذن الله . وأما الفنان الكبير عثمان فقد كان على مستواه المتميز المعتاد وبلاغة أدائه ورصانته المعهـودة ، لكنه كشف فى هذا العـرض عن خفة ظل وقـدرة كبـيرة على الأداء الكومـيدى كـانت مـفاجـأة جـميلة ومـفـرحة . وكـان « زوربا » الكوميديا المصرية أحمد عقل فى تألقه وتفجره المعهود ، وشكل مع الفنان الساحـر الرائع عادل خـلف فى دور معروف (أديـب القصر الـرسمى) والطاقة الكوميدية المبهرة حسن الديب (فى دور عارف ، جاسوس السلطة الرسمى) ثالوثًا كوميديا يتمتع بالحيوية والمهارة و « يضحك الحجر » كما وصفه الأستاذ سـامى خشبة فى مقاله بجريدة الأهرام . ونجح مـحمد عبد المقـصود على شـبابه ووسـامتـه فى تقمص دور الشـيخ الطاعن فى السن

مقرور ، فكان دوره شهادة على موهبته التمثيلية الكبيرة ، وكون مع الممثل الذى أدى دور الخبار - الطابونى ثنائيا كوميديا يمزج جدية المقاومة بروح السخرية المتأصلة فى الشعب المصرى « الماكر » التى طالما استخدمها كسلاح مقاومة فعال ضد البنية السلطوية الفاسدة على طول تاريخه .

وأخيرًا وليس آخرًا . . . عواطف حلمى . . هذه الموهبة المسرحية الكبيرة المتمرسة بتاريخها الطويل . . تاريخ الحب والصدق والتفانى فى دنيا المسرح . . قادت هذه الممثلة الكبيرة ثلاثى الرواة باقتدار وخفة ، وجسدت رسالة التحريض المضمرة فى النص دون أن تضحى بروح السخرية والكوميديا ، فكانت منطقة وعى مؤثرة فى العرض ، وصوت الناس الفقراء الذين يهلكون وحدهم - دون غيرهم - فى كل مجاعة . واضطلع سامى شريف بصوته القوى وإجلال المنيلاوى بأدائها العذب القوى بمسئولية القيادة الغنائية فى العرض ، فقاما بدوريهما على أكمل وجه فى حدود تصور المخرج ورؤيته .

وفى النهاية إذا كان استخدام التخت الشرقى قد صدم البعض فعلينا أن نتذكر أن العبرة فى النهاية ليست بنوعية الموسيقى المستخدمة فى العرض بل بفاعليتها وتوظيفها الدلالى .

مسرح « السينا - تياترو »(*)

قدم لنا جلال الشرقـاوى مفاجأة فى بداية عام ١٩٨٩ هى **إنقلاب** - العرض المسرحى الجـديد لمسرح الفن الذى جاء حقا اسمـا على مسمى . فالعـرض هو « إنقلاب » فنى فى مـسار مـسرح القطاع الخـاص نرجو أن يكون فاتحة لعهـد جديد يتجه فيه هذا المسرح الجمـاهيرى الواسع الانتشار إلى تدعيـم وتقديم الفن الجيـد الجاد وإلى الارتقـاء بالذوق الفنى لمحبـيه وعشاقه .

فعرض **إنقلاب** عرض رفـيع بأدق معـانى الكلمة ، لم يبـخل عليه صاحـبه بمال أو جهـد ، بل وأسبغ عليه من كنوز مـوهبته وثروة خـياله الإبداعى أضعاف مـا أنفقه عليه من مـال ، فجاء العرض مبـهرًا وممتعًا ، نظيفًا وجادًا ، منضبطا ومتقنا ، ساخن الإيقـاع ، عميق التأثير ، محركا

(*) عرض : **إنقلاب** ، إعداد: جلال الشرقاوى عن قصـة قيس وليلى من خلال أشعار الراحل العظيم صـلاح جـاهين ، تصمـيم وإخـراج : جلال الـشرقـاوى ، تأليف موسيقى : مـحمد نوح ، تصميم الرقصات : نيللى ، إنتـاج : مسرح الفن ، قدم العرض على مسرح الفن فى يناير ١٩٨٩ .

للخيال والمشاعـر - جاء عرضا لم يقدم المسرح التـجارى مثله من قبل فى انضباطه الفنى وترفعه ، ولم يقدم المسرح الحكومى مثيله فى مجاله ، وهو مجال المسرحية الموسـيقى أو الأوبريت بمعنى أدق من ناحية تطوير الشكل والاتقان والتكامل الفنى .

لقد أحيا جلال الشرقاوى المسرح الغنائى ، وكان قد اندثر أو كاد ، ودخل به إلى مرحلـة جديدة متطورة تعـتمد على الـتوزيع الأوركسـترالى المركب بدلا من الألحان الأحادية المتصلـة ، وتبتعد عن « التطريب » دون أن تضحى بعذوبة وشـجن الموسيقى الشرقيـة وإيقاعات الألحان الشعـبية الراقصة ، وتحذو حذو الموسـيقى العالمية فى طاقتها التعـبيرية الإيحائية . وتمزج هذه الصورة الجديدة المتطورة أنماط الغناء الشـرقى وصوتياته بصوت أوبرالى عظيم هو صوت الفنان حسن كامى الذى يطرحه جلال الشرقاوى لأول مرة على نطاق جمـاهيرى واسع بعد أن كانت موهبتـه قاصرة على الخاصة من مرتادى الأوبرا فقط .

لقد اخـتار جـلال الشرقاوى مـجموعـة منوعة رائعـة من الأصوات وأساليب الغناء - صوت إيمان البـحر درويش الدافئ الشجى المؤثر وغنائه الهامس ، وصـوت نيللى الرائق المنساب الدقـيق فى عذوبته وصـلابته ، وصوت زينب يونس القـوى العريض رغم بحـته وخشـونته المحبـبة التى تذكرنا بطمى مصر - فهو صوت « جـرم » كما نقول بالعامية ، وصوت كامى المـدوى العميق المنـطلق كطلقات المدافع ، وصـوت حسن الأسـمر

الشعبى البسيط المتقافز ، ثم صوت رضا الجمال المنفسح العريض . وصاغ الفنان الموسيقار الـكبير محمد نوح أنغام هذا العـمل وبناءه الموسيقى على محاور هذه الأصوات والأساليب الغنائية فشكلت هذه الأصوات فى اتساقها مع الموسـيقى ، وفى تعـاقبـها وتداخـلها وتزامنهـا وتحاورها مع الجـمل الموسيقية ومع بعضها البـعض ، وفى مقاطعها الفردية - أى ما يسمى فى الأوبرا « الأريات » [ومـفردها « أريـا »] ، وفى مقـاطعـها الكوراليـة الجماعية ، أو إنشادها المنغم [الرستاتيفـو] - شكلت سيمفونية متجانسة متناغمة رائعة .

لقد أعاد لنا هذا العرض الثقة فى موهبة الموسيقار محمد نوح بعد أن سمعناه يتخبط موسيقيا فى عرضى أوبرا الشحاذين ثم سالومى ، وكشف عن أبعادها الكبيرة وحجمها الحقيقى . وأتمنى ألا يتنازل عن هذا المستوى فى أعماله القادمة . كذلك ذكرنا بناء هذا العرض فى كليته - وهو عرض مخرج بالدرجـة الأولى - ذكرنا بأن جلال الشرقـاوى هو أولا وقبل كل شىء واحد من أكبر وأقدر مخرجـينا المثقفين الدارسين ، فقد درس المسرح والسينمـا دراسة أكاديمية وعمـلية مستفـيضة فى فرنسـا وحصل على أعلى درجة علمية فى هذا المجال . ورغم أن جلال الشرقاوى لم ينقطع أبدًا عن الإخراج ، بل واتجـه إلى تكوين فرقته الخـاصة حين خنقه مـسرح الدولة بتعنتـه البيروقـراطى وإدارياته المتحجـرة ، إلا أن تجاربه الإخراجـية رغم كفاءتهـا لم تكن فى حجم موهبتـه الإبداعية . لكنه ومنذ عـرضه السابق

على الرصيف الذى حقق فيه مزيجا من الواقعية والوثائقية اقترب بالعرض فى مناطق عدة من أسلوب مسرح الجريدة اليومية الذى يعتمد على الارتجال المنظم - أقول منذ هذا العرض بدأ الشرقاوى ينفض تراب الكسل عن مخزون إبداعه ، وها هو يخرج به متوهجا لامعا فى عرض **إنقلاب** يشرق علينا فى العام الجديد .

لقد وظف جلال الشرقاوى فنه السينمائى والمسرحى فى إبداع تجربة مسرحية جديدة توظف إمكانات السينما فى تشكيل العرض المسرحى مبنى ومعنى . وإذا كان استخدام السينما أو الشرائح فى المسرح ليس بالشىء الجديد ، فإن الجديد الذى أتى به الشرقاوى هو تحقيق التداخل التام بين «الكادر» السينمائى و «الكادر» المسرحى - أى بين اللقطة السينمائية والمنظر المسرحى بحيث لا يمكن الفصل بينهما ، وبحيث يكمل كل منهما الآخر فى تشكيل دلالة المنظر وتكوينه . إن هذه الوحدة العضوية بين اللقطة السينمائية والمنظر المسرحى هو ما يجعلنا نطلق على هذه التجربة الجديدة اسم « السينا - تياترو » ، أو « السينى - تياترو » نسبة إلى السينما التى تتوحد مع المسرح فى هذا العرض فى تركيبة جديدة ومؤثرة .

لقد أخذ جلال الشرقاوى من السينما أفضل إمكاناتها وهى :

١ - اللقطة الخارجية التى تصلنا بالواقع المعاش خارج المسرح وتستحضره بشدة داخل العرض - كما يحدث فى مشهد اغتيال حسن كامى -

بحيث تتأكد لدى المتفرج الدلالة المعاصرة للعرض وعنصر الإحالة السياسية إلى الواقع .

٢ - اللقطة البانورامية الماسحة العريضة التى تجسد معنى كليا وشاملا جامعا مثل متتالية اللقطات التى تصاحب أغنية زينب يونس «ولدى» وتستحضر ريف مصر بجملته فى خطوطه العريضة وملامحه المميزه فى الخلفية لتجسد معنى الأمة أو مصر .

٣ - اللقطة القريبة أو « الكلوز أب » التى تقترب من الوجه فى حميمية شديدة لتكشف قاع النفس والانفعال الداخلى للمثل (وهو ما لا يستطيع المسرح ، الذى يعتمد على المنظر العام والرؤية الكلية ، أن يفعله حتى مع تسليط بقع ضوئية على الممثل) .

٤ - ووظف الشرقاوى أيضًا عددًا من اللقطات السينمائية توظيفا تعبيريا شعريا خالصا ليجسد المعانى السياسية والنفسية العميقة التى تبطن المشاهد المسرحية فوجدنا نيللى وقد أحاطت بها كوكبة من العساكر لتغتالها فى لقطة ، ثم وجدناها فى لقطة أخرى معبرة رائعة تغرق وتبتلعها الأمواج بينما تمتد يداها ضارعتان تطلبان النجاة فتجسد معنى غرق الأمة .

لقد مكنت هذه الخلفية السينمائية المنوعة المخرج من الاستغناء شبه التام عن الديكور (باستثناء الركن الفاخر فى عمق المسرح الذى يظهر

حين يرتفع المثلث الأوسط من الشاشة الخلفية) . وقد أفسح ذلك له المجال لإبراز قدرته على تشكيل الفضاء المسرحى من خلال الحركة والإضاءة المعبرة الحساسة . ويضيق بنا المقام هنا عن تحليل الإضاءة تحليلا يوفيها حقها ، وقد يكفى أن نشير إلى الإضاءة الحمراء التى صاحبت إيمان البحر فى المشهد الذى يلى متتالية الهذيان أو « المسرح الأسود » والذى يردد فيه مقاطع من أغنية « ليلى » التى تتردد أصداؤها فى تنويعات موسيقية بارعة فى أرجاء العرض كله . ففى هذا المشهد ينطلق شعاع من الضوء الأحمر الخافت من أسفل جانب المسرح الأيسر ليشكل خيط دم على الأرض حتى يصل إلى إيمان البحر الذى يقف وحده فى الظلام الحالك ثم يلتقط الشعاع وجه إيمان الشاحب فيكون نذيرا بما سوف يحدث بعد قليل ، وتعبيراً شعريًا خالصًا بلغة المسرح الصرفة عن حساسية المخرج وقدرته على تجسيد معانيه فى رموز مسرحية عميقة الدلالة .

٥ - وقد أضاف الشرقاوى إلى استخدامه التعبيرى والشعرى أو المجازى للقطة السينمائية استخداما ساخرا تعليقيا فى مشاهد القصر ، فقد ذكرتنا اللقطات السينمائية الداخلية فى هذه المشاهد ، التى برع فى أدائها رضا الجمال وسعاد حسين ، وخاصة مشهد « الخناقة » بين أسرة البطل وأسرة البطلة الذى اشترك فيه كل من زينب يونس ومحمد عبية ، ذكرتنا هذه المشاهد التى هيمن عليها السلم الرخامى

المنفـرج وطاقم الخدم الأنيق بجـو الأفلام الأمريكيـة الاستـعراضـية القديمة ، فـتحولت هذه المشـاهد بشقيـها السينمـائى والمسرحى إلى تعليق سـاخر بليغ على انفـصال القـصر وأهله عن حـياة الشـعب ومعاناتـه ، وإلى تعبير عن انتـمائهم إلى السلطة الذى لا يلبث أن يتحقق فى مصاهرتهم لها .

وإلى جانب هذا الشكل الفنى الجديد الذى يجمع بين حميمية المسرح وحيويته وحضوره ويستـفيد من إمكانات السينما ، وهو الشكل الذى يمثل الإطار العام المنظم للعرض ، برع الشـرقاوى فى توظيف الشكل المسرحى الذى يعـرف باسم « المسرح الأسـود » الذى يعتـمد على الإضـاءة الفوق بنفسجـية أو « الألترافايوليت » ، وذلك فى مـتتالية الهذيـان المرعبة التى تعقب انتقـال إيمان البحر درويش إلى المستشـفى وتعلن بداية إنزلاقه إلى طريق الجنون واللوثة الدينية المدمرة .

والعرض بعـد ذلك ، ورغم أسلوبه الفنى الدقـيق المركب ، عرض يتميز ببساطة الفكرة ووضوحها وشاعريتها ، وبساطة الحدوتة أو القصة ، وعـذوبة الكلمـات ، وهو ما يـتطلبه شـكل الأوبريت بصـورة عامـة . فالأوبريت كـشكل فنى ينفر من التعقـيد الدرامى أو التعمق فى تـفاصيل الحدث والشخـصيات ، ويتطلب خطوطا بسيطة وعـريضة وذلك حتى لا تطغى الدرامـا على العـناصـر المكملة من مـوسـيـقى وغناء وتشكيـلات استعراضية . لقد اختار جلال الشرقـاوى قصة حب رقيقة خالدة ومعروفة

هى قصة قيس وليلى التى عالجها شوقى وصلاح عبد الصبور من قبل معالجات درامية شعرية ، واستخدمها كهيكل أساسى منظم للعرض ، ثم كساها لحما ودما من أشعار الراحل العظيم صلاح جاهين ، فاكتسبت دلالاتها الرمزية السياسية المعاصرة ، وتحولت إلى تعبير عن رؤية المخرج أو قراءته لمعنى التحولات السياسية العميقة التى شهدناها فى تاريخنا المعاصر ، وإلى تجسيد عاطفى لوقعها على الوجدان المصرى .

وقد اختار المخرج أبطاله بذكاء ودقة فكانت « ليلاه » هى سيدة الفن الاستعراضى فى مصر نيللى - تلك الفنانة الرقيقة الملتزمة التى تجمع إلى جانب الموهبة الأصيلة والجمال الرقيق والحيوية المشعة فضيلة التواضع التى تدفعها دوما إلى التدريب الشاق المستمر وإلى المران الدائم والاطلاع الدؤوب والاستزادة من المعرفة ، فهى تقرأ بصورة منتظمة الدوريات المتخصصة فى فنون الاستعراض ، وكم من مرة أخطأ ساعى البريد فحمل إلى شقتى دوريات أجنبية فنية متخصصة تحمل اسمها . إن نيللى فنانة تتمتع باسم لامع وشعبية عريضة ، وما كان أسهل أن تفرض سيطرتها على العرض وتصر على حشوه بالاستعراضات التى تبرز فنها بحيث تطغى على عناصر العرض الأخرى وأبطاله . لكنها فنانه مثقفة تدرك أن المسرح عمل جماعى شرطه الفنى الأساسى هو التوازن والتكامل ، وشرطه الإنسانى هو ضبط النفس وكبح جماح الأنانية . لقد أدت نيللى دورها بصدق وبساطة واقتدار ، فى تمكن وإحساس عميق وفى تناغم مع الآخرين فلم تظلم موهبتها ولا هى ظلمت الآخرين .

وكان إيمان البحر درويش بدوره بسيطا وصـادقا ، فاستطاع أن يجسد بحسـاسية مرهفـة أحاسيس وأعمـاق شباب مصر فـى الأجيال السيـاسية المتعاقبـة ، وانتقل ببراعة من زمن البراءة والحلم الرومـانسى الذى عايشه الجيل الأول من أجيال الثورة ، والذى استحضر فيه إلى الأذهان بقوة عبد الحليم حـافظ ، إلى تمزق وجنون وإحبـاط الجـيل الثـانى الذى ينتـهى بالانسحاب واللوثة والاغتيال من فرط القهر .

أما حسن كـامى فكان عاصفة فنية مـتحركة وأثبت حضوراً مـسرحيًا يبشـر بتجوله إلى نجم للعامـة بعد أن كان نجم الخاصـة . وكانت زينب يونس أما مصرية وفلاحة أصـيلة فى أدائها إلى جانب اقتدارها الصوتى ، وكان محمد عـبيه أيضًا أبا مصريا أصيلا وفلاحـا طيبا حنونا ، وتقمص رضا الجمـال على شبابه دور الأب الأرستـقراطى العجوز بمـهارة شديدة ، وأضاف إلى الدور لمسـة كاريكاتيورية فكهـة محبـبة فى مشـيته وحركـته بالعصاة ، وكون مع سعاد حسين التى كشـفت عن مقدرة غنائية كبيرة لم نعرفهـا فيها من قـبل ، كون رضا الجمـال مع سعاد حسين ثنائيـا غنائيا وتمثيليا بـارعا كان فى آن واحد هزليا ضـاحكا وجادا معبـرا . أما حسن الأسمر فـرغم حضوره وشعبـيته وبراعته فى الغناء والتـمثيل ، ورغم أنه أمتـعنا فى مشاهده ، إلا أن دوره كان مـقحما على العـرض ، وربما كان التنازل الفنى الوحيد لصالح التجارية فى هذا العرض من قبل الشرقاوى .

ولكم تمنيت وأنا أشاهد العـرض لو كان بصحبـتى الصديق الراحل

العزيز جلال العشرى . لقد تصورت فرحته لو كان بيننا فقد كان رحمه الله يحلم دائمًا ببيت فنى مسرحى لا يبيع الفن رخيصا من أجل الربح - بيت يصل الحاضر المسرحى ببداية الطريق وفرق صنوع وفاطمة رشدى وعزيز عيد وسلامة حجازى ويعيد إلى المسرح الخاص والغنائى منه رونقه وبهاءه ، كان يحلم بأن يرى المسرح الجماهيرى وقد تحول إلى مسرح الفن الجاد أو أن يرى الفن الجاد وقد غدا جماهيريا واكتسب جمهوراً عريضًا . لقد كان أشد ما يؤرقه - رحمه الله - أن يرى جمهورا متعطشا بلا مسرح حقيقى أو مسرحا حقيقيا بلا جمهور .

* * *

والآن لابد أن نتوقف قليلا لنتأمل توظيف السينما فى هذا العرض من وجهة نظر الجمهور ، والدور الذى لعبته فى تشكيل استقباله ورؤيته للعرض وتفسيره لمعناه - أى فى تشكيل ما يسميه النقد الحديث بنية المشاهدة .

تتشكل بنية المشاهدة فى عرض إنقلاب على محورين أساسيين هما السينما والمسرح ، أى من وسيلتى اتصال لكل منهما خصوصيتها وتفردها . فالسينما هى أولاً وأخيراً صورة متحركة ، أما المسرح فهو حضور بشرى فى المكان للممثل والمتفرج . وتختلف بنية المشاهدة فى السينما عنها فى المسرح ، فهى بنية تعتمد على :

(أ) التوالى السريع لأطر مكانية منوعة وسيولة الانتقال من الداخل إلى الخارج .

(ب) تنوع المنظر بين اللقطة الجزئية واللقطة الكلية للموضوع المطروح وللمكان .

(جـ) تنوع المنظور الذى يتسم بطرح المتناهى فى الكبر والمتناهى فى الصغر ، والمتناهى فى البعد والمتناهى فى القرب .

أما بنية المشاهدة فى المسرح فتعتمد على الثبات النسبى للمكان ، والمنظر الكلى نسبيًا ، والمنظور الطبيعى الذى يطرح الأشياء فى حجمها الطبيعى نسبيًا . وغنى عن الذكر أن موقع المتفرج بالنسبة إلى خشبة المسرح يتحكم نسبيًا فى منظوره ، وأن الحركة أو الإضاءة أو علاقات المنظر المسرحى التشكيلية قد تبرز عنصراً على حساب مجموعة العناصر فتحوله إلى شبه لقطة جزئية ، أو لقطة قريبة ، لكن المتفرج فى المسرح رغم ذلك يظل مدركًا للصورة الكلية بدرجة كبيرة ، ويظل المنظور الطبيعى الذى يطرح الأشياء فى أحجامها الطبيعية نسبيًا هو المنظور المهيمن على رؤيته مهما ابتعد عن خشبة المسرح .

وفى تعامله مع كلتا الوسيلتين فى عرض **إنقلاب** التزم جلال الشرقاوى باحترام خصوصية كل من العنصرين وتأكيدها ، بل ووظف الاختلاف بين الوسيلتين توظيفًا بنائيًا فى تشكيل معنى العرض . لقد أدت هذه السياسة فى التعامل مع السينما والمسرح إلى إنتاج منظر مسرحى

مـركب يتشكل من جـدليـات الصورة والحـضـور الجسـدى فى المكان ، والمنظور الطبيـعى والمنظور اللا واقعى ، والسـيولة المكانية التى تطرحـها الصورة والثبات المكانى لخشبة المسـرح . وفى عملية التلقى - أى استقبال المتفـرج لهذا المنظر المسـرحى المركب - أفرزت سـياسـة الشرقـاوى بنية مشاهدة جديدة تتحقق فى مرحلتين :

١ - توليد إحـساس عام بالخلل وعدم الاتسـاق الذى ينتج عن تحطيم نمط المشـاهدة والإدراك المألوف القـائم على أحـادية وسيلة الـتوصـيل . ويتجلى تكسير المنطق المألوف فى إدراك المرئيات فى ثلاثة مناحى :

(أ) تناقض أحجام الـبشر الذى يجعل الإنسان فى الـصورة يتسلط على الإنسـان على خشـبة المسـرح تسلطًا يستـدعى إلى الذهن صورة المردة والأقزام .

(ب) كسر المنظور الطبـيعى الذى يقرن الابتعاد بالتصـغير فى الحجم والاقتراب بالتكبير ، فقد كان المنظر المسرحى الحى القريب منا ضئيلاً بالمقارنة إلى المنظر السينمائى البعيد عنا فى الخلفية .

(جـ) تزامن الثابت والمتغير فى المحيط البصرى للمشاهد ، أى تزامن وتجاور اللقطات المتـوالية السريعة مع ثبـات الزمان والمكان فى المقدمة على خشبة المسرح .

٢ - بزوغ نسق جـديد فى إدراك المنظر لدى المشاهد يطرح منطـقًا جديدًا

ينتظم هذه التناقضات ويمنطق الخلل المتعمد ، فيترجم الثنائية المتعارضة - ثنائية السينما والمسرح - التى تتحكم فى محيط رؤيته إلى ثنائية الواقع والخيال ، فتغدو السينما تجسيدًا « لشريط الذكريات » أو لمسرح الحلم والخيال الذى يحطم المنظور الواقعى والمواضعات البصرية المألوفة ، بينما يغدو المسرح معادلاً للواقع بمنظوره ومواضعاته .

وإذ يتولد هذا النسق الجديد فى المشاهدة والتفسير الذى يمنطق الخلل المنظم المتعمد الذى يجعله الشرقاوى الآلية الفاعلة فى بنية المنظر المسرحى الكلى بشقيه ، إذ يتولد هذا النسق الجديد يتولد معنى النص فى وجداننا، ويتحول الخلل على مستوى الرؤية إلى استعارة لخلل الواقع الذى يمثل مقولة العرض . إن المتفرج إذ يعادل فى خياله بين الصورة السينمائية وعالم النفس الداخل من ناحية ، وبين الحضور الجسدى للممثل على خشبة المسرح والواقع الاجتماعى من ناحية أخرى سعيًا إلى تفسير الخلل ومنطقته ، لا يلبث أن يفطن إلى دلالات خلط السينما والمسرح فى هذا العرض ، ويدرك أن السينما هنا ليست مجرد حيلة تغنينا عن الديكور أو عنصرًا مساعدًا لتعميق البعد الشعورى ، أو وسيلة سردية تحكى من خلال الصورة ، بل عنصرًا بنائيًا لا يتحقق معنى العرض دونه .

وفى إطار بنية المشاهدة الجديدة التى تتشكل من إدراك الخلل أولاً ثم منطقته وتفسيره تتولد الدلالات الأساسية للأحداث المطروحة .

١ - تسلط الوهم والخيال والحلم على الواقع التى تتمثل فى ضخامة حجم الإنسان فى « الصورة / الخيال » بالنسبة إلى حجم الإنسان على خشبة « المسرح / الواقع » حتى وإن كان نفس الشخص . وتمثل هيمنة الوهم الرومانسى على الواقع تيمة أساسية فى بنية المعنى للعرض فهى بنية تقوم على مفارقة محورية تقول بأن الوهم الرومانسى والواقع الكابوسى ليسا فى حقيقة الأمر سوى وجهين لعملة واحدة يعتمد كل منهما على الآخر ويساهم فى إنتاجه .

٢ - عجز الواقع وضآلته أمام صور السلطة التى تتضخم على الشاشة أمامنا بكل رموزها .

٣ - وهمية رموز السلطة ، فهى لا تعدو أن تكون صوراً مهما بلغت ضخامتها وهيمنتها على فضاء الرؤية .

وتنتظم هذه الدلالة الدلالتين السابقتين فى مفارقة ساخرة تحول عجز الواقع أمام ضراوة السلطة إلى عجز رومانسى أمام سلطة وهمية . وتتحقق هذه المفارقة فى مشهد الاغتيال الذى يحمل دلالة مركبة قابلة لعدد من التفسيرات السلبية والإيجابية نجملها فيما يلى :

(أ) البطل يقتل بمسدس واقعى صورة سينمائية (أى خيالاً متحركًا) ، ويولد تناقض الأحجام بين البطل الحاضر أمامنا ماديًا وصورة ضحيته العملاقة دلالة ساخرة تشى بالعجز .

(ب) البطل لا يقتل غريمه فقط ، بل يقتل فى شخصه كل رموز وصور القهر ، وهذه دلالة إيجابية .

(جـ) المتفرج شريك البطل فى كلتا الحالتين - السلبية والإيجابية ، فالمتفرج يقف مع البطل فى محيط الحضور الواقعى الجسدى ويواجه معه الصورة المهيمنة فى الخلفية فيغدو وفقًا لمنطق إدراك المنظر ، أى وفق بنية المشاهدة ، شريكًا ضمنيًا فى القتل . ويتأكد هذا الإحساس لديه إذ يشاهد صورة العربة الضخمة التى تقل رمز السلطة (حسن كامى) إلى مكمن البطل (على خشبة المسرح) تندفع على الشاشة نحوه وكأنها تكاد أن تدهمه مع البطل الذى يواجهها .

إننا نواجه مع البطل الذى يقف وظهره إلى الصالة البوليس والعربة العملاقة والسلطة العملاقة فتتوحد خشبة المسرح مع الصالة فى مواجهة الصورة أو الخيال المتحرك .

لقد استخدم جلال الشرقاوى الشاشة السينمائية كمعادل لمسرح الخيال أو عالم النفس الداخلى ، فغدت الصور المطروحة عليها صورًا خيالية تدور فى فلك الأحلام والذكريات ، والأوهام والمخاوف ، والرغبات والمشاعر . وهكذا غدت السينما معادلاً للرؤية الداخلية الذاتية للأبطال - الفردية والجماعية ، بينما جسد المسرح الرؤية الموضوعية الخارجية - أو

حقائق الواقع المعاش . ووظف الشرقاوى اختلافهما وأبرزه لتجسيد فكرة الخلل التى تتمثل فى اغتراب الإنسان عن واقعه وانغلاق النفس على نفسها . ويتضح هذا التوظيف فى أجلى صورة فى متتالية مستشفى الأمراض العقلية التى تجسد خشبة المسرح فيها واقع المستشفى بينما تجسد الشاشة هلوسات البطل الداخلية . وقد اختار الشرقاوى لقطاته السينمائية فى هذه المتتالية بذكاء شديد فكانت فى معظمها لقطات خارجية توحى بالانطلاق والانفساح بالمقارنة إلى واقع الخشبة المظلم الكئيب الذى يقف فيه البطل وحيداً معزولاً . لكن اللقطات كانت عكسية فى دلالاتها إذ أكدت فى علاقتها بالمنظر المسرحى حقيقتها كصور أو أوهام أو خيالات تؤكد استحالة الخروج من سجن الواقع ، فالخيال ينطلق لكن الجسد حبيس واقع مستشفى المجاذيب . وفى متتالية اللقطات السينمائية التعبيرية - السردية التى صاحبت أغنية ليلى لإيمان البحر درويش ألح جلال الشرقاوى على اغتراب البطل وانفصاله عن الواقع الذى يمهد لجنونه من خلال التناقض بين ثبات البطل ووحدته فى الفضاء المسرحى الحاضر الذى يغشوه الظلام ، واللقطات السينمائية المزدحمة بالبشر التى تموج بالصخب والحيوية .

إن بنية المشاهدة فى عرض **انقلاب** هى بنية جديدة قوامها الخلط بين وسيطين لكل منهما خصوصيته . وكانت سياسة الشرقاوى فى هذا الخلط

هى تأكيد الاختـلاف ، بدلاً من تهميشه أو إغفالـه ، وتوظيفه فى توليد منطق رؤية جـديد لدى المشـاهد يعادل الـسينمـا بداخل النفس والمسـرح بالواقع خارجها بحيث يتأكد انفصالهما الذى يفضى منطقيًا إلى الجنون ، وما الجنون فى أحد مـعانيه إلا انفصال عن الواقع . فالسـينما هنا ليست تكميلية أو تعويضية ، فجدلهـا مع المسرح كوسيط مخالف هو جدل فاعل فى تشكيل شفرة الإرسال والتلقى ، وبناء معنى العرض .

تجربة مصرية فى مسرحة الرواية(*)

لو كان الأمر بيدى لخصصت دارا مسرحية دائمة لتقديم أعمال نجيب محفوظ على مدار العام ، ولوضعت مسئوليتها بين يدى شاعر الإخراج المسرحى سمير العصفورى ، وذلك حتى يتأتى للبسطاء من عامة الشعب، ممن يجهلون القراءة ، أن يدلفوا إلى عالم هذا الكاتب الساحر ويتعرفوا عليه حقا كما جسده العصفورى على خشبة الطليعة ، لا نفاقا كما قدمته السينما مرات عديدة .

لقد أفصح العصفورى فى تناوله المسرحى لرواية **يوم قتل الزعيم** عن تمثله التام لرؤية نجيب محفوظ ، وعن قدرة باهرة على إيجاد المعادل المسرحى المركب الذى يمكنه من تجسيد شتى أبعاد العمل الروائى ودلالاته ، فوجدناه فى تصوره العام وتخطيطه العرض يتجنب شرك

(*) عرض : القاهرة ٨٠ ، إعداد : السيد طليب وسمير العصفورى عن رواية يوم قتل الزعيم للروائى المصرى العظيم نجيب محفوظ ، إخراج : سمير العصفورى ، ديكور: عبد الموجود محمد ونعيمة العجمى ، قدم فى قاعة زكى طليمات بمسرح الطليعة فى مارس ١٩٨٩ .

الإعداد الدرامى التقليـدى الذى طالما أفسد وشوه أعمال نجـيب محفوظ فى المسرح أو السـينما ، ويقـدم لنا تجربة رائدة فى مـسرحة الـرواية ، تجربة توظف الأساليب المسرحية الحديثة لتحـقق خاصية سيولة الحركة فى المكان وسرعتهـا وبانورامية الرؤية التى تميز السينمـا ، وتجاوز الحبكة أو الحدوتة التى تشـغل سطح الرواية لتنفـذ إلى دلالاتهـا الفكرية ورؤاها الشـعـرية ورسالتها المضمـرة فتجسدها فى لقطات سريعة ساخنة ولوحـات مسرحية مركبة عميقة التأثير .

إن رواية **يوم قتل الزعيم** تطرح من خلال حبكة عادية متكررة (وهى مشروع زواج يفـشل) صورة كاملة لعصـر الانفتاح الاستهـلاكى بتياراته المتصـارعة ، الظاهرة والبـاطنة ، وتعرى أسـبابه وترصـد آثاره المدمرة ، فتؤرخ لوجـدان جيل بأكمله ، جيل لسان حـاله يقول فى كلمات الراحل محـمود دياب : « نحن جيل مـهموم ، ولد بلا أجنحـة ، جئنا فى زمن متأخر وليس عـلى المائدة سوى أطباق المر » . وقد اختار نجـيب محفوظ لروايته بنية المونولوجات المتصلة التى تجئ على لسان ثلاث شخصيات هم محـتشمى زايد الذى يمثل الجيل الـقديم - جيل ثورة ١٩١٩ الذى أشرف على الموت ، وعلوان ورنده وهمـا الجيل الجديد الذى يقف على مـشارف المستقبل ، أما جيل الوسط فيـغيب صوته ، فهو جيل زائف الوعى فشل فى أداء دوره التاريخى فـانقطع حبل المسـيرة القومـية . وقد جـمع نجيب محـفوظ فى أسلوب هذه المونولوجات بين صـيغة الزمن الماضى وصيـغة

الزمن المضارع ، فـمزج أسلوب السـرد التقليدى بأسـلوب السرد المواكب للأحـداث إبان وقوعـهـا وبأسلوب مناجاة الـنفس إلى جانب الحـوار ، فجـاءت الرواية فى شكلها الفنى تجـسيداً لمعـانى العزلة والاغـتراب التى وصمت المرحلة التى تـتناولها الرواية ، وتعبـيراً عن تفتت المجـتمع إلى فئات منعزلة لا ينتظمها مشروع قومى وحضارى واحد .

وقد أدرك سمـير العصفـورى والمعد سيد طليب الدلالة الهـامة التى يحملها هذا الشكل الروائى الذى اخـتاره محفوظ ، فسعيـا إلى الاحتفاظ به، وأوجدا له مـعادلا مـسرحيـا ذكيـا هو « التمسـرح » أو اللعب على المكشـوف . فالمسرحـية تبـدأ بصوت ناقـوس يدق فى الظلام ، سنتناول دلالاته المركبة فيما بعد ، يتلوه دخول مـحمد عوض على موسيقى تذكرنا بموسيقى السـيرك ، ثم يشرع فى تقديم نفســه إلى الجمهور باعتـباره ممثلا كلف بتمثيل دور فى المسرحيـة ، ثم يشرح لنا تفاصيل المنظر المسرحى أو الديكور ويقدم لنا أفراد عائلته المفترضة . وهكذا يتحول المونولوج الداخلى لمحتـشمى زايد الذى يبدأ الرواية إلـى « برولوج » فى العرض - أى إلى خطاب تمهيدى شارح إلى الجمهور . ويتكرر الحال بالنسبة لعلوان (جمال عبد الرازق) فى بداية اللوحة الثالثة فهو يـقدم لنا نفسه ويقدم لنا خطيبته رنده ويفضى إلى الجـمهور بمكنون نفـسه ، وكذلك يتكرر الحال بالنسـبة لرنده فى بداية اللوحة التالية التى تعرفنا فيهـا بأسرتها . أما الشخصيات الأخرى التى ترد فى ثنايا مونولوجات الرواية فقد تحولت فى العرض إلى

شخصيات تمثيلية تعبر عن نفسها من خلال الحوار فقط فلا تسترسل فى مونولوجات ولا تتوجه بالحديث إلى الجمهور مباشرة . لقد حرص المعدان على الاحتفاظ لكل من محتشمى زايد وعلوان ورنده بحق تقديم الشخصيات الأخرى والتعليق على المنظر المسرحى فنجحا فى الاحتفاظ بمنظور السرد الثلاثى المركب الذى اختاره محفوظ وجعلا المتفرج يعتنق وجهة نظر هذا الثالوث ويتبنى مواقفهم ويرى الأحداث بأعينهم فأصبحوا مراكز الوعى المنظمة لمعنى اللعبة المسرحية الدائرة .

وقد أضاف العرض لمسة بالغة الذكاء إلى حديث محمد عوض إلى الجمهور فى البداية ، وهى لمسة الحيرة وعدم الفهم والاستسلام لدوره المرسوم الذى فرضته عليه سلطة عليا ، هى سلطة المخرج . فمحمد عوض يعلن صراحة أنه لا يريد أن يلعب دور الجد ولا يفهم حتى معنى اسمه ، بل ويسخر من الديكور اللا واقعى الذى ينبغى عليه أن يصدقه ويتعامل معه باعتباره واقعا . وهكذا تتجسد أمام المتفرج منذ البداية معانى الحيرة والاغتراب والاستسلام لقوى خفية مهيمنة ، وهى المعانى التى يموج بها نص محفوظ وتتجلى فى الشكل الروائى الذى اختاره ، ويتحول المنظر المسرحى برمته إلى استعارة بصرية لزيف الواقع وتشوهه ، كما تتحول الأحداث الدائرة فى إطاره إلى استعارة مسرحية لحقيقة واقع عصر الانفتاح كلعبة زائفة مصنوعة أو « سيرك من اللصوص » كما يصفه محتشمى

زايد . وكما أن لكل لعبة مسرحية نهاية ، فكل واقع زائف له نهاية ولابد أن يسدل عليه الستار يوما .

وقد وفق المخـرج إلى اختيار أسـاليب التمثيل المناسـبة لإبراز منظور الوعى الثلاثى الـذى اختاره مـحفوظ فى روايتـه ، فكان أداء جمال عـبد الرازق وناهد رشدى طبيعيا وجادا فى مجـموعه باعتبارهما أصحاب الوعى الذى يخوض التجربة ، وكان أداء محمد عوض مزيجا من الطبيعية المقنعة والهـزلية باعـتبـاره خـارج التجـربة وداخلهـا فى آن واحد . أمـا بقيـة الشخصيات فقد اختار لها المخـرج أسلوبا كاريكاتيوريا فى مجموعه يعتمد على الإظهار الحـركى الخارجى الذى يتميـز بالمبالغة والتنميط والبـعد عن الانفعال الداخلـى وذلك باعتبارهم عناصر فى واقع غـريب شائه نراه من خلال عـيون ثلاثـى الممثلين - الرواة . وهكذا أتاح تنوع أسـاليب الأداء للمخـرج التحكم الدقيق فى مـسافات الاقـتراب والابتعـاد الوجدانى بين الشخصيات والمتفرج .

وفى اتساق مع رؤية المخـرج والمعد جاء ديكور عـبد الموجود محـمد ونعيمة العـجمى مجسدا لحقـيقة الواقع وزيفه ، أى لحقيـقة زيفه ، فرأينا القاهرة وقد تحـولت على خشبة المسرح أمـامنا إلى مجموعـة من الهياكل المعدنيـة الباردة المفـرغة التى تشى فى آن واحد بوهمـية الواقع وقـسوته ، بتعسفـه وفراغه ، بترابطه الشكلى وانفصامه المعنـوى ، بطبقاته المطحونة الهابطة وطبقاته الطفيلية الصاعدة . لقد جاء هذا الديكور المتعدد المستويات

الذى يشغل الفضاء المسرحى طولا وعرضا وارتفاعا تجسيدًا مرئيا لمعنى الواقع ، كان فى آن واحد مكانا مسرحيا خارج النفس تتحرك فيه الشخصيات ، وسجنا معنويا داخل النفس يكبل أحلامها وطموحاتها .

إننا نبصر على المسرح طريقا طويلا يمتد من مقدمة المسرح إلى عمقه المظلم الذى تهيمن عليه لوحة بانورامية سوداء للقاهرة ، فى حالة ليل دائم ، تختلط فيها قباب المآذن بالعمارات الشاهقة وبإعلانات البضائع الكمالية المستوردة ولافتات عصرية بلغات أجنبية . وعلى جانبى هذا الشارع الذى يصفه لنا محمد عوض بأنه شارع النيل نرى شقة آل محتشمى زايد على اليمين وشقة آل سليمان على اليسار . لكن ما أن تدخل رنده سليمان حتى تعلن لنا أن مسكن حبيبها علوان حفيد محتشمى زايد يشبه تمامًا مسكنها ، فالشقتان « فى نفس العمارة » ! كيف ؟ ونحن نرى رأى العين شارع النيل المفترض بينهما ؟ إن التعارض بين تصريح رنده وواقع الرؤية المسرحية يفرخ دلالة هامة هى تفتت الواقع وانفصامه المعنوى رغم وحدته الظاهرية الكلامية ، وينقل المنظر المسرحى كله من عالم الواقع إلى عالم المجاز الشعرى . وقد أتاح الديكور لسمير العصفورى أربعة مستويات مسرحية وتسع مناطق درامية . ففى أسفل المنظر المسرحى فى أقرب منطقة إلى الجمهور نجد غرفة الطعام بمائدتها التى ستهيمن عليها سلطانية الفول أو الملوخية أو غيرها من طعام المطحونين وكأنها رمز مجسد « لأطباق المر » التى تحدث عنها محمود دياب . وفى

مقـابل سلطانية الفـول هذه يتربع زق خـمر ضخم على بـار أمريكى فى المستوى الرابع أعلى المسرح الذى يمثل بيت أنور عـلام وأخته جلوستان . أما المستوى الثـالث فيمثل مكتبا فى الشركـة التى يعمل بها علوان ورنده ويرأسهما فـيها أنور علام ، ويفصل بين هذا المكتب وشقة آل مـحتشمى زايد أسفله سـتار يوظفه العـصفورى فى مـشاهد خيـال الظن التى تصور مـجلس الشعب . ويـنجح العصـفـورى بمكر شديد فى تـغـيـيب المعنى الإيجابى للمكتب ومعه قيمة العمل فيحوله فى البداية إلى غرفة نوم يظهر منها فواز وهناء وعلوان من وراء الستـار المسدل فى صورة النائمين وقوفا ، الملتحفين بأغطيتهم وكأنهـا أكفان فكأنهم بالأحياء الموتى ، وهكذا يرتبط مكان العـمل الوحيد فى عـالم العرض بالنوم والمـوت فى آن واحد . ثم يؤكد العصـفورى فى مشهد تال غيـبة قيمة العـمل فى ظل الانفتاح الذى يحترم قيمة النصب والفهلوة فيجعل أنور علام (يوسف رجائى) يلقى بملف الشركة من بيـته فى المستوى الرابع إلى المكتب فى المستـوى الثالث قائلاً بأسلوب السحرة والمشعوذين « روح يا ملف » فيختفى الملف .

ويشغل المستـوى الثالث على يسار المسرح ستـار يمتد من أسفل بيت أنور علام إلى بيت ال سليـمان فى المستـوى الثانى . وإذ يتقـدم العرض تتضح هوية هذا المكان المسرحى المغيب خلف الستار فيرى المتفرج خيالات تعبر فى مجـموعها رغم اختلافـها الشكلى عن معنى الغيبـة والتغييب ، فالمكان وكر لجماعات التطرف الدينى التى تنخرط فى الذكر و «التفقير» ،

وهو أيضًا غرزة حشيش ، وبار للمخمورين . وإذ تتجادل هذه الخيالات على يسار المسرح مع الخيالات المتناهية الضخامة التى تهيمن على الستار على الجانب الآخر ، وتصور فى البداية الزعيم يخطب وحوله المصلون العابدون ، ثم تصور نفس المكان وقد تحول إلى كبارية به راقصة تتلوى مع خلفية صوتية لجو الحانات ، إذ تتجادل الخيالات على اليمين واليسار تتحقق مقولة التشوه والفساد والجنون على مستوى الرؤية وتتجسد كلمات علوان التى تقول فى الرواية « مجلس الشعب كان مكانا للرقص فأصبح مكانا للغناء » .

وعلى المستوى الثانى من الديكور الذى يمثل الشارع وبيتى محتشمى وسليمان نرى فى أقصى الطرف الأيمن حجرة نوم محتشمى التى تجسد معنى الانتماء القومى فى صور الزعماء المصريين التى تعلو جدرانها ، ومعنى الإيمان فى السبح المدلاة ، ومعنى العلم فى رف الكتب ، ومعنى الأسرة فى صورة الزوجة الراحلة . وفى مقابل هذه الحجرة الآمنة نرى على أقصى الطرف الأيسر للمسرح الكازينو الذى يقابل فيه علوان رنده والذى يجسد فى الصور الغامضة التى تعلو جدرانه وجرسونه الذى يتجسس على الزبائن لحساب الحكومة معانى الاغتراب والضياع . فإذا كان الجيل القديم قد استطاع رغم معاناته أن يحقق الانتماء - المتمثل فى حجرة النوم الخاصة - فإن الجيل الجديد هو جيل لقيط مغترب حرم أبسط حقوقه. إن التقابل بين هذين المكانين المسرحيين يضفى عليهما بعدا رمزيا ويطرح التناقض بين الحاضر والماضى بإلحاح على عين المتفرج .

وقد قسم العصـفورى عرضه إلى جزئين الأول يصور عـجز الشباب ويأسه من خلال فشل مشروع الزواج ، والثانى يصور استسلامهما المؤقت لطوفـان الزيف الذى يفـضى إلى غـرق رنده تحت أمطار الـبنكنوت التى يغدقـها عريسهـا الانفتاحى على رؤوس ضـيوفه فى فرحـه ، وإلى غرق علوان فى الحشيش والخـمر وأحضان جولستان ، ثم فـى الغرزة والخمارة التى تشغل فضـاء الشارع كله ، فكأن الواقع المصرى برمتـه قد تحول إلى الفسق والفجور بينما يغط الشرطى حارس الأمن فى نوم عميق يقطعه بين الحين والآخر بسؤال نمطـى فيصيح : « كله تمام ؟ » ثم يجيـب على نفسه قائلا : « كله تمام .. أنا رايح أنام » .

ويتكون كل من الجزئين من مـتتاليـة من المشاهد تدور فى فلك فكرة مهيمنة تنتظمها ، فكانت فكرة إغتراب الشباب عن واقعه هى محور الجزء الأول وقد ترجمها المخرج إلى صورة التطرف الدينى المجنون التى جسدها فى المحـروقى الذى يسرى فى شـوارع المدينة ليـلا كالطاعـون ، ويتكاثر كجرثومة المرض فى صورة أتباعه المقنعين ، ويحمل صندوق أدوات سباكة يبرز منه خنجر بالغ الضـخامة يزعم أن « يسلك به كل شىء » . وتصل صورة التطرف إلى ذروتها فى لوحة مسرحـية مركبة فى نهاية الجزء الأول يختلط فى خلفيتها السمعية صوت السادات بصيحات المحروقى الهستيرية ، وبموسيقى عنيفة هادرة تحاكى إيقاعات الذكر ، وبدقات ناقوس الخطر الذى سمـعناه فى البداية ورأينـاه فى يد المعلم السابق مـحتشـمى زايد ، وعلى

مستوى الرؤية يقف المحروقى وسط عالم من الخيالات ، فعلى اليمين تتراءى خيالات تمثل فساد الساسة وزيف الحكم وعلى اليسار نرى خيالات تمثل تزييف الدين وزيف الوعى . إن هذه اللوحة وحدها تضع وسام الإبداع الإخراجى من الدرجة الأولى على صدر العصفورى بجدارة .

أما الفكرة التى تهيمن على الجزء الثانى وتنتظم لوحاته فكانت فكرة غرق الأمة فى طوفان الزيف المادى والمعنوى الذى يطرحها العصفورى فى اللوحة الافتتاحية لهذا الجزء وهى لوحة استعراضية سيريالية يختلط فيها المنجمون بالمشعوذين والساحرات بالعفاريت المقنعة وشاشات التلفزيون الفسفورية الإطار بالإضاءة المتقطعة والألترافيوليت أو فوق البنفسجية ، وتمتزج فيها إيقاعات الأناشيد الحماسية بإيقاعات الذكر فى المقطع المتكرر الذى يردد « أستر يا رب من البلاء » ، ولا يلبث المخرج أن يفسر لنا صورة البلاء المقصود فيستخدم أغنية قديمة ترد فى مونولوج محتشمى زايد وتقول « الميه حصلت وسطى آه يا وسطى » (وهى ترد فى نص محفوظ فى صورة « الميه حصلت نصى ») ، ويحول العصفورى هذه الجملة الغنائية إلى موتيفة متكررة تلح على ذهن المتفرج فتؤكد خطر الغرق المنتظر إذ نجدها تتحول إلى « الميه حصلت شعرى » ، ثم إلى « الميه حصلت عقلى » ، ثم يعلن علوان أن جميع سكان القارة سيخرجون إلى الشوارع فى مظاهرات تهتف « الميه حصلت وسطى » ، ونجد محتشمى زايد يترنم بين الحين والآخر بجملة غنائية أخرى تعبر أيضًا عن الغرق

وهى جملة « إنى أتنفس تحت الماء إنى أغرق » لعبد الحليم حافظ . وفى مشهد الحانة نجد المنظر المسرحى الذى يمثل القاهرة وقد غرق فى كؤوس الخمر التى نراها فى كل مكان ، وفى مشهد فرح رنده يغرق المسرح فى أوراق البنكنوت .

وقد نجح العصفورى فى ربط جزئى العرض عن طريق :

١ - تكرار فواصل ظهور المحروقى المتطرف ورجل الأمن النائم فى الجزئين .

٢ - تكرار موتيفات موسيقية دالة من جزء إلى آخر وتنويعها تنويعا ساخرا - فالموسيقى التى تعبر عن التطرف الدينى فى الجزء الأول تظهر فى الجزء الثانى ممتزجة بإيقاعات الرقص البلدى فترتبط بين التطرف الدينى والإنحلال الأخلاقى .

٣ - إلحاح صوت الجرس على أذن المتفرج طول العرض مع تنويع دلالاته ، فهو فى البداية يرمز إلى الفن إذ يعلن بداية العرض المسرحى بدلا من الدقات التقليدية ، وهو أيضًا يرمز للعلم والتعليم إذ يرتبط بصوت المعلم السابق محتشمى الذى يسمى الجزء الأول الحصة الأولى، لكن الجرس لا يلبث أن يتحول إلى ناقوس الخطر ، وإلى ناقوس عربة المطافى الذى يحثنا على إطفاء الحريق الذى أشعله المحروقى بتطرفه .

وقد تجلت مـوهبة العصفورى الشـعرية فى الإخراج فى مشـهد إقناع والدى رنده لابنتـهمـا بالزواج من عريس « جـاهز » عجـوز ، فوجـدناه يترجم المشهد إلى تمثيلية تلفزيونية أسطورية مخرفة تشاهدها رنده ويؤديها أبواها فى صورة كـاريكاتيورية شديدة الفكاهة تعـتمد على التكرار العـبثى للكلمـة « سـبـعـة » (على نهج على سـالم فـى تكراره لكلمـة وحش ومشتقاتها فى مسرحية **أنت اللى قتلت الوحش**) ، وتخلط لغة الأساطير بلغة الواقع ، وهكذا جسد العصفورى الدور الذى تلعبه أجهزة الإعلام فى تزييف الوعى وتكريس الأساطير الفاسـدة . ويؤكد العصفورى هذا المعنى فى مشهـد آخر عن طريق التكرار العبثى لجـملة « من تأنى نال ما تمنى » التى تحاصر محتشـمى زايد على قنوات التلفزيون كلها وتظل تطارده حتى بعد أن يغلقه . وحـول العصفورى أيضًا مشهـد عرض علام الزواج على رنده إلى لوحـة برلسكية سـاخرة تحـاكى مـشاهد بنات الليل فى الأفـلام الأمريكية صوتا وصورة فجسد حقيقة هذا الزواج التجارية ولا أخلاقيته من ناحيـة ، وحول هذا الزواج النفـعى إلى رمز لخضـوع الاقتصـاد المصرى لأمريكا فى الفترة التى يتناولها العرض .

وقد أفسح الإعداد المسرحى مجالا محسوبا للارتجال أتاح فرصة التألق للمواهب الكوميدية الكبيرة التى تؤم العرض فكانت مساجلات أحمد عقل مع محمد عوض وزايد فؤاد مباريات ساخنة فى سرعة البديهة واللماحية ، وتجـلت عبقريـة أحمـد عقـل الكوميدية فى نهاية الجـزء الثانـى فكان فـى

« بيجامـته » العسكرية وحركـته وصوته ، بل وكل عضلـة من عضلات وجهه وجسده الضخم صورة مـجسمة لغباء وتعنت وزيف وتضخم السلطة العسكرية ، كان بهلوانا « يطلق فـى العطسة عشرة شعارات عـقيمة » فى كلمات نجـيب محـفوظ ، وكـان تجسيـداً لجملة علوان « الزى زى هـلتر والفعـل شارلى شابلن » ، وكـان مشـهده هذا التـمهـيد المنطقى لمشـهد الاغتيال الذى يختم العرض .

ونجح الفنان محمد عوض إلى حد كبير فى تحقيق الانتقال من الجدية المؤثرة إلى الأداء الهـزلى الفاقع فى دوره الصـعب المركب ، وكنت أتمنى لو أنه خفف من حـركة يديه الدائبة دون مبرر ، التى كـانت تشوش على أدائه وتجذب عين المتفرج بعيداً عن وجهه ، وتمنيت أيضًا أن يتخلص من بعض إكليشيهات الأداء الهزلى الجسدى مثل حركات «الردح» و «الرقص» و الاهتزاز على الركبتين صعوداً وهبوطًا ، فقد تسربت هذه الأنماط الحركية إلى بعض مشاهده الجادة فأضرتهـا وعاقت بلورة البعد الصوفى الروحانى الذى يميز دوره جنبا إلى جنب مع البعدين العقلانى والحسى . وفى ظنى أن أدوار محـمد عـوض النمطية فى المسـرح التجارى قـد ظلمت موهبـته وسجنتها فى قـوالب صوتية وحركية تكبلهـا وعليه أن يعمل على الفكاك من أسـرها . وفى ظنى أيضًا أن التمـثيل التلفـزيونى قد أفـضى به إلى إهمال تـدريب صـوته فبـدا مرهقًا يفـتقر إلـى التنـوع والتلون حين تعلو نبـرته. ورغم هذه الملحـوظات التى تنبع من تقـديرنا العـميـق لتاريخـه

وموهبته ، كان حضور محمد عوض ساخنا ومبهجا وساهم بدور رئيسى فى حيوية العرض .

والتزمت ليلى صابونجى فى دور هناء بنمط حركى آلى لاهث تتخلله صيحة احتجاج متكررة فى شكل ضحكة مبتورة ووقفات قصيرة تجيل أثناءها عينيها فيما حولها وكأنها ترى واقعها لأول مرة ، وكأنها كانت فى حركتها الآلية الدائبة مغيبة الوعى . وقد مكنها هذا النمط الأدائى الذكى من تجسيد انسحاق جيل الوسط وغيبة وعيه تحت وطأة الجرى اللاهث وراء لقمة العيش فى عالم الانفتاح .

وكان زايد فؤاد على تألقه الكوميدى المعهود بحجمه الضخم وحركته الرشيقة المتدحرجة وكون ثنائيا كوميديا شديد الفكاهة مع يسرية الحكيم التى أبدعت فى أداء دور الزوجة فى كل أبعاده ، فكانت صورة حية لنمط الزوجة الشرهة المتدينة الجالسة دوما أمام التلفزيون ، وكانت الأم المهمومة بأمور بناتها ، والزوجة الطيبة الراضية بنصيبها المستسلمة لقدرها ، وكانت فى كل الأحوال ممتعة خفيفة الظل .

ونجح يوسف رجائى فى تجسيد خلل وشذوذ مجتمع الانفتاح ، وضراوته أيضًا . فكان صوته فى ليونته وطراوته المطوطة تعبيراً عن أنوثة تتخفى تحت البدلة لكنها تفضح وجودها فى حركته الجسدية المتثنية المتماوجة وحركات يديه الناعمتين . وارتدى يوسف رجائى على وجهه

تعبيراً ثابتًا يجمع بين ابتسامة صفراوية زائفة ونظرة طامعة جشعة فكان وجهه أشبه بقناع مرسوم يناقض فى ضراوة دلالته ليونة وثعبانية حركته الجسدية ، كان أشبه بثعبان سام ناعم الملمس فجسد مسخ وتشوه الهوية فى عصر الخلل والجنون . ولعبت راوية أباظة فى دور شقيقته جولستان على وتر المسخ والتشوه هى الأخرى فاتسمت حركتها بالتوتر العصبى وحملت لمسة هستيرية امتدت إلى صوتها ، ونجحت فى إخفاء جمالها الواضح فى هالة من الشعر المنكوش المنفوش الذى ذكرنا بالإنسان البدائى فى همجيته وبأمنا الغولة التى تلتهم الأطفال . كانت راوية فى خلاعتها وتبذلها المدروس صورة لعاهرات العصر الحديث المقنعات الزائفات ، صورة تناقض صورة عاهرات الزمن الغابر الصادقات « زمردة ولهلوبه وأم طاقية » .

وفى مقابل ثنائى المسخ والتشوه هذا كان ثنائى ناهد رشدى وجمال عبد الرازق تجسيداً للبراءة المهددة والجمال المطحون والأمل المهدد بالموت فى مهده ، فقد حمل وجه جمال عبد الرازق مسحة حزن شفافة صبغته طول العرض ، وتجسد هذا الحزن الدفين الممرور صوتيا فى ضحكته الجافة الحلقية المتقطعة التى كانت أشبه بالعويل أو بعواء الألم . إن جمال عبد الرازق موهبة مسرحية كبيرة أتوقع لها التألق فى المستقبل فهو يمتلك إلى جانب حسن المنظر واللياقة الصوتية العالية حضوراً مسرحيًا جذابا ووجها

حساسا معبرا يمكنه من فضيلة الاقتصاد البليغ فى الإشارة والإيماءة . وكانت الرقيقة ناهد رشدى رغم «عصفوريتها» الواضحة قوية الشخصية ، صلبة متحدية ، تشى حركتها الواثقة بنضجها الفكرى فجسدت صلابة الوعى الذى لا ينكسر أو يزيف وإن وهن حينا ، فكانت المقابل الأنثوى فى الجيل الجديد لمثل الوعى الثورى الصادق فى الجيل القديم محتشمى زايد.

ولعبت عبير لطفى دور المطلقة سناء بمبالغة مدروسة فجاءت فى صياحها ولعناتها ومشيتها الساخطة الدابة نموذجا مجسدا للسخط والمرارة فحولت دوراً هامشيًا صغيراً إلى دور يفرض نفسه على انتباه المتفرج وذاكرته . ولعب أحمد عطية دور المحروقى بذكاء فأضفى على الشخصية لمسة جنون مرعبة من خلال نظرته المحملقة وابتسامته البلهاء وحركاته الفجائية وصوته اللاهث المتهدج الذى يشى بخلل صاحبه فجسد خطر العنف المجنون الزاحف علينا أبلغ تجسيد .

وقد التزم الموسيقار المبدع على سعد بمبدأ الفعالية الدرامية فى تصميم موسيقى العرض فكانت موسيقاه صاخبة هادرة حينا تجسد خطر التطرف والجنون ، ناعمة رقيقة حينا ، مبتذلة سوقية حين يقتضى الأمر ، كما هو الحال فى أغنية يوسف رجائى ، تعبر عن عبثية الواقع ومجونه ، بل وجسدت الموسيقى فى أغنية الميه حصلت وسطى مفارقة تجلى « الحكمة

والصدق فوق جباه عاهرات الزمن الماضى » ، فهى أغنية ظاهرها المجون والخلاعة ، باطنها التحذير الحكيم من الغرق فى طوفان الزيف والمادة .

إن العرض يبدأ بلوحة جندى العبور فى خلفية المنظر وينتهى بأزيز الطائرات وطلقات الرصاص وصورة بطل العبور فى ردائه العسكرى ، وبين البداية والنهاية يعيش المتفرج فى ليل طويل ملحمة عصر بأكمله ، ليل طويل يفترش سماء العرض لا تضيئه سوى الأنوار الحمراء الماجنة والأضواء الزرقاء الشاحبة ويغيب عنه نور الشمس .

مسرحية للأطفال تمتع الكبار والصغار(*)

يقترب مسرح الطفل فى أعلى مراتبه من الكوميديا الرومانسية الشعبية كما نعرفها فى مسرحيات مثل **حلم ليلة صيف** أو **العاصفة** أو **قصة الشتاء** لوليام شكسبير ، أو مسرحية **حدوته من حواديت العجائز** لمعاصره جورج بيل ، أو مسرحية **الطائر الأزرق** لميترلنك أو **رسائل قاضى أشبيلية** لكاتبنا ألفريد فرج وغيرها ، تلك المسرحيات التى تستقى مادتها من الفلكلور فتمزج الحواديت والنوادر الشعبية بالألعاب المألوفة والأهازيج والأغانى الموروثة ، وتطرح رؤية كلية شاملة للوجود ترفض التقسيمات النوعية والحدود المنطقية وثبات هوية الأشياء ، فيختلط فيها الانس والجن بالطير والحيوان ، وبالمردة والسحرة ، وتتكلم الأشجار وتنطق الزهور ، ونجد المعجزات والخوارق والتحولات العجيبة جنبا إلى جنب مع أنشطة الحياة اليومية البسيطة ، فالأضداد فى عالم الكوميديا

(*) مسرحية : **عصفور الجنة** ، تأليف : بيومى قنديل ، إخراج: د. محمد عبد المعطى، تأليف موسيقى : منير الوسيمى ، ديكور : محمد إمام ، إنتاج : المسرح القومى للطفل ، قدمت على مسرح السلام فى بداية عام ١٩٨٩ .

الرومانسية الشـعبية تتوحد وتمتزج فى بوتقة الخـيال الخصب الذى تتخلق فيـه الأسطورة ويحاكى منطق الحلم. وفى إطار هذه الرؤية الكليـة الشاملة الموحـدة للوجـود يكتـسب الصـراع المحورى بين الخـيـر والشـر فى هذه الكوميديات مفهـوما شاملا أيضًا ، فيتسع مفهـوم الشر ليشمل كل القوى والنوازع التى تناهض الحـيـاة مـثل الجشع والـقسـوة والظلم والأنانيـة ، وينبسط مفهوم الخير ليشمل كافة القيم المؤازرة للحياة والخصوبة مثل العدل والحب والجد والوفاء. وفى معظم الـكوميديات الشعبية الرومـانسية تتردد فـكرة رحلـة البـحث ، وتمثل الخـيط الـرئيـسى الذى ينتظـم أحـداثهـا وعناصرها ، ويغدو مـوضوع البحث ، فتاة كان أم طائر السـعادة أو ماء الحياة ، رمـزًا شاملاً للخير أو الرخاء ، أى قـيمة إيجابية تتـخطى كيانه المادى .

وعلى مسرح السلام قدم المسرح القومى للطفل فى بداية ١٩٨٩ عرضا متميزا يستـوحى الكوميديا الرومانسية الشعبية فى مادته وصـياغته فيرتقى إلى مرتبـتها الفنـية ، ويتخطى التـفسيـر المسطح للهدف التـربوى لمسرح الطفل ، فيطرح تفـسيرا ناضجا يرتقـى بمفهوم التربية من التـلقين المباشر والخطابة الجافـة المتعاليـة أو ضرب الأمثلة السـاذجة إلى إخصاب الخـيال وإثراء وتنميـة الحس الجمالى والارتـقاء بالمشاعـر . لقد استـوحى مؤلف العرض بيومى قنديل عـددًا من القصص الشعبية المحليـة والعالمية ، وأعاد تشكيل بعض من خيوطها فى نسيج جديد ممتع يجمع بين الألفة والطرافة،

فهناك خيط البذور العجيبة التى تنتج ثماراً متناهية فى الكبر وذات خواص غريبة وهو خيط نجده فى قصة مطاوع أمه الشعبية أو جاك وشجرة الفول الانجليزية ، وهناك خيط الأخ الذى يغار من ثراء أخيه المفاجئ فيسعى إلى كشف سره ويحاكى سلوكه الخارجى دون أن يغير ما فى باطنه من شر أو فساد كما يفعل الأخ فى قصة على بابا أو قصة مرزوق وتاج الجزيرة ، وهناك أيضًا طائر السعادة ، وفكرة الكنز ، وفكرة صندوق باندورا الملئ بالشرور والآلام فى الأسطورة اليونانية القديمة ، وهناك أيضًا إحالة إلى قصة الشقيقتين التى تقدم واحدة منهما معروفا فتجزى ذهبا وفضة وتحاكيها شقيقتها الشريرة فلا تصيب إلا الحشرات والعقارب .

وقد نظم المؤلف هذه الخيوط المنوعة فى نسق درامى بسيط يقوم على مبدأ التوازى العكسى ، ويجسد الصراع بين الخير والشر فى وحدتين أو قصتين متوازيتين متقابلتين تحققان فى تكاملهما بناء المسرحية ومعناها، وترتبطان معا ارتباط الظل بالنور ، فالوحدة الأولى بطلتها نور بكل ما يوحى به الاسم من صدق وصراحة وخير ، أما الوحدة الثانية فهى الانعكاس الزائف وبطلتها هى أم الشعور التى تحيل فى آن واحد إلى الشجرة الكثيفة المظلمة الباكية وإلى النداهة التى تختطف البشر ليلا . وتمثل الوحدة الأولى حركة صعود من اليأس والفقر والحاجة إلى الأمل والرخاء والكفاية ، أما الوحدة الثانية فتصور حركة هبوط من اليسر المبنى على الجشع والأنانية إلى العسر والذلة . وفى كل وحدة تتكرر موتيفة

الرحلة ، أى رحلة البحث عن شيء ثمين مفقود ، مرتين . ففى القصة الأولى يرتحل الأخ الطيب سعد زوج نور (فالنور فى التراث الشعبى يرتبط دوما بالرخاء أو السعد) يرتحل سعد (محمد عبد المعطى) مع حماره الأمين (صلاح يحيى) بناء على نصيحة زوجته نور (رباب) إلى بيت أخيه الثرى (عبد العزيز عيسى) وزوجته الحقودة سليطة اللسان (سامية محمود) بحثا عن البذور اللازمة لزراعة الأرض وبقاء الحياة . لكن مسعاه لا يتحقق ويعود يجرجر أذيال الخيبة . لكن الرحلة الخائبة لا تلبث أن تفضى إلى رحلة مثمرة . فبعد عودته يتعرض سعد لامتحان يثبت أن محنته لم تغير من طبيعته الخيرة ، أما الامتحان فهو العاصفة أو « زعبوبة » التى تهب وتهدم أعشاش الطير وتكاد أن تقتلع بيته . وكان اختيار المؤلف للعاصفة هنا لمسة ذكية فالعاصفة هى اختبار الطبيعة لسعد من ناحية لكنها أيضًا مجاز مسرحى حركى وصوتى واضح يجسد مشاعر سعد الداخلية العاصفة تجاه أزمته . ويجتاز سعد الاختبار بنجاح ، وينقذ مع زوجته حياة الطير فيرد له الطير الجميل ويذهب فى رحلة أخرى يعود بعدها بالرجاء . . بالبذور العجيبة التى تثمر بطيخا خرافيا يمتلئ بالخيرات.

وفى الوحدة الثانية التى يحتل مركزها شقيق سعد المدعو سعدون - ولاحظ هنا دلالة الاسم الذى يتشكل من مقطعين الأول يكرر اسم الشقيق الطيب سعد ، أما الثانى [دون] فينفى معنى « سعد » فيصبح

« دون سعـد » أو يعنى الدون المنحط - فى الوحـدة الثانيـة ترتحل امرأة سعدون أم الشعور إلى بيت سعد وزوجـته بحثا عن سر الرخاء الذى ألم بهمـا وتنجح فى مهـمتهـا على عكس رحلة سعد إلـى بيتهـا فى الوحدة الأولى . وبعد العودة تشرع أم الشعور فى تنفيـذ أو محاكاة سيناريو قصة سعد محاكاة خارجية تفرغهـا من معناها وتحيل التجربة الحقيقية إلى مسخ شائه وإلى لعبة « برلسكية » مصطنعة تثير الضحك والسخرية وتقلب كل القيم الإيجـابية إلى نقيـضها . وتبدأ لعـبة المحاكـاة باصطياد العصافـير وتقـييـدها ، ثم يجلس سـعدون وزوجـته فى انـتظار وصول العـاصفـة «زعبوبة» لتكسـر أرجل الطير ، لكن زعبوبة لا تأتى ، فـما ينطوى عليه سعدون وزوجته من شـر لا يحتاج اختبار ، والطبيعـة قد تبدو مدمرة فى بعض مظاهرها لكنهـا لا توظف نفسها أبدًا فـى خدمة الشر البـشرى ولا تخدعها ألعابه الممسوخة الزائفـة . لكن قوى الشر تمضى فى زيفها وغيها فتحاول أولا اختلاق عاصفـة وهمية بملاءة سرير ! ثم تلحق بالطيور عمدا ما أصابهم صـدفة فى قصة سـعد ونور ، ثم ترغمهم قهـرًا على الرحيل لإحضار البـذور العجيبة . وحين تعـود الطيور يندفع سعدون فى جـشعه ولهفته ليمطرها بوابل من السهـام فتهوى البذور مع جثث الطيور فى وابل يذكرنا بأحجار سجيل ، وإذا تختلـط البذور بدم العصافير الذى يرمز إلى انتهاك قدسية الحياة تتحول البذور إلى بذور الشر التى يزرعها سعدون فلا يجنى سوى الشرور والآلام ، وهكذا تتحول المسرحيـة بشقيها إلى ترجمة درامية للمثل الشعبى القـائل : من يزرع خيرًا يجنى خيرًا ومن يزرع شرًا

يجنى شراً . وحين يكتمل التجسيد الدرامى والمسرحى لهذا المثل الشعبى الذى يتخذ الزراعة رمزًا للفعل البشرى عامة بوجهيه الإيجابى والسلبى تنحو المسرحية إلى المصالحة ، شأنها فى ذلك شأن الكوميديا الرومانسية الشعبية ، وتتخذ هذه المصالحة شكل الرحلة الأخيرة التى تنتهى بها المسرحية ، وهى رحلة التوبة وعودة الابن الشرير الضال إلى بيت السعد والنور . فسعدون يرتحل إلى بيت أخيه تاركا وراءه دونيته ، مطرحا أطماعه وزيفه وأنانيته التى يرمز لها المقطع الثانى من اسمه ، فيغدو هو الآخر سعدا .

وقد طعم المخرج محمد عبد المعطى هذا النص الفنى الجيد بنماذج منوعة من ألعاب وأغانى الأطفال الشعبية - مثل الزفة والمطاردة والسؤال - التى ألف أشعارها البسيطة المعبرة كامل أيوب ، فعمق البعد الفلكلورى للنص ، وأضفى عليه رغم عمومية دلالته طابعا محليا مألوفا محببا . وكانت لغة العرض شعرية راقية على بساطتها ، منغمة موقعة دون رتابة ، تنأى عن التجريد والتعقيد ، وتسعى إلى البساطة والتجسيد ، كانت عامية تنفتح على الشعر الراقى من ناحية ، وعلى الهزل الشعبى الفكه من ناحية أخرى .

ولعل أهم إيجابيات هذا النص هى انتقال مركز الفعل الدرامى المؤثر ، أى الذى يحول مجرى الأحداث ، من الكبار إلى الصغار . فالأطفال فى هذا العرض ليسوا ديكورا أو حلية بصرية أو كورسا يحيط

بالممثلين الكبار ، الأطفال هنا طرف أساسى فى الحدث ، فهم العصافير التى تتصدى للرحلة مرتين لتحضر حبوب السعادة لسعد وبذور الشر لسعدون ، وهم أيضًا أهل القرية الذين يفلحون الأرض مع سعدون ويؤازرون نورا . إن نسبة عدد الأطفال إلى عدد الكبار فى المسرحية [٢٠ إلى ٥] بالإضافة إلى ثقل الدور الذى يضطلعون به فى الأحداث يجعل الأطفال أهل العرض ويجعل الكبار ضيوفا عليهم ، فعالم المسرحية هو عالم الطفولة ومنظوره هو منظور الطفل ، وهو عالم يبهج الكبار لأنهم ارتادوه يوما ، ويألفه الصغار ولا يشعرون فيه بالغربة أو الحرج أو الزيف والتعالى ، بل بالحرية والانتماء والأهمية . إن الإبداع للطفل هو أشق أنواع الإبداع ، وتكمن مشقته فى ضرورة أن يدلف الكاتب بخياله وحدسه إلى عالمهم وأن يرى بعيونهم ويفسر بمنطقهم ، الذى يختلف عن المنطق العقلانى التجريدى الذى يحكم نظرة الكبار ، ليظهر لنا العالم فى جدته وبراءته ، فى ألفته وغرابته . وقد نجح فنانو **عصفور الجنة** فى هذه المهمة الصعبة ، فعايشنا كمتفرجين عالمنا الأول بكل طزاجته ودهشته ، ومخاوفه المبهمة وأفراحه البريئة .

ومن إيجابيات هذا العرض أيضًا اقتران فكرة الأمومة فيه بالخصوبة والسعادة ، ويتحقق هذا الاقتران والتوحد من خلال تكرار صورة الأم مرتين فى عالم الإنسان ثم فى عالم الطير ، فهناك فى البداية لوحة العصفورة الأم مع أبنائها الصغار التى لا تلبث أن تتراسل مع لوحة نور

وحولها أطفال القرية الذين يحيطون بها فى مهرجان من الفرح والغناء ، ثم تتوحد الصورتان فى المشهد الذى ترعى فيه نور العصافير المصابة بعد العاصفة وتسقيهم من فمها وكأنها ترضعهم ، فتتولد صورة مركبة للأمومة تتحول فيها العصفورة الأم إلى تجسيد لمعنى الأمومة أو روحها المحلقة فى الفضاء ، وتتحول فيها نور إلى رمز لجسد الأمومة الدافئ على الأرض ، وما الروح فى النهاية سوى نور .

ولم يكن عرض **عصفور الجنة** ليحقق هذا المستوى الفنى والشعرى الرفيع لولا طاقة الإبداع الإخراجى الذى نفثها فيه مخرجه محمد عبد المعطى بكل الحب والإخلاص . لقد أغدق محمد عبد المعطى موهبته وفنه وثقافته وخبرته الدراسية الطويلة فى الخارج على هذا العرض وأزاح ركام السنين عن وعيه فعاد طفلا فى خياله ، ودلف إلى عالم البراءة والصدق، فصاغ عرضا يتنفس بروح الاستمتاع الطفولى باللعبة واللعب والاستغراق فى الخيال . لقد حول عبد المعطى المسرح كله بصالته وخشبته وفضائه المتعلق فوق رؤوس المتفرجين إلى عالم خيالى متكامل بأرضه وسمائه يوحد الأطفال فى الصالة بالأطفال على خشبة المسرح بالطيور المحلقة فى فضاء العرض صوتا وصورة . إن مشاهد رحيل ووصول الطيور تمثل منطقة هامة فى الحدث الدرامى لأنها منطقة تحول وتغيير مسار ، وهى أيضًا أصعب مناطق الإخراج فى هذا العرض . وقد تجلت فى هذه المشاهد بالذات موهبة المخرج وخياله الإبداعى وفهمه لطبيعة الطفل . لقد أدرك

عبد المعطى أن السمة الأساسية فى متفرجه الصغير هى خصوبة الخيال وسرعة استجابة هذا الخيال للإيحاء فاتكأ على هذه السمة ووظف أدواته بذكاء ، من مؤثرات صوتية وحركة معبرة وإيماءة إشارية دالة للإيحاء واستثارة الخيال لإكمال عناصر الصورة المسرحية حتى لنكاد نرى الطيور تحلق فى سماء المسرح فوق رؤوسنا رأى العين . لقد تحقق هذا المنظر المسرحى الرائع من خلال أصوات الطيور الممتزجة بصوت الإنزلاق الهادر على أصابع البيانو صعودًا وهبوطًا ، وحركة صف الممثلين المتماوجة تقدما وتقهقرا على خشبة المسرح ، التى تحاكى تموج أسراب الطيور فى السماء، بينما تتعلق أعينهم بسماء الصالة . إن تثبيت النظر إلى أعلى يدفع المتفرج تلقائيا إلى الاتجاه بعينيه إلى سماء المسرح المظلمة بينما يمتلئ سمعه بهدير الطيور فيكاد يراها ، حتى إذا ما عادت العين إلى الخشبة وجدها متجسدة أمامنا فيتعمق وهم الرؤية . لقد كان شكسبير فى الماضى يستخدم اللغة الشعرية والوصف ليوحى للمتفرج بالمنظر فى غيبة الديكور ، فقد كان المسرح الاليزابيثى فى مجموعه مسرحا عاريا وكان خيال المتفرج يلعب دوراً أساسيًا فى رسم المنظر المسرحى . وفى هذا العرض يستخدم المخرج لغة مختلفة عن لغة شكسبير للإيحاء بالمنظر المسرحى لكنها لا تقل عنها بلاغة وشعرية وقدرة على الإيحاء ، فهو يوظف حركة الممثل والصوت ورحلة العين إلى سماء المسرح وعودتها إلى خشبته كبديل استعارى لرحلة الطير صعودا وهبوطا .

وفى معالجته لمشهد العاصفة ، وهو منطقة إخراجية زلقة أخرى فى هذا العرض ، يفصح المخرج مرة أخرى عن فهم ذكى لطبيعة الخيال الطفولى الذى ينزع إلى تجسيد المجردات وإضفاء صفات إنسانية عليها حتى يفهمها . فالخيال الطفولى يشترك مع الخيال البدائى فى هذه النزعة إلى أنسنة العالم . ولهذا السبب اختار عبد المعطى أن يجسد العاصفة «زعبوبة» فى صورة بسيطة موحية هى صورة إنسان يرتدى حلقة من الشرائط الملونة المتطايرة فى دوامات متلاحقة تخلقها حركة الممثل الدائرية العنيفة فى أرجاء المسرح التى تبعثر الجمع إذ تصدم بهم فينتشرون فى فزع . ودعم المخرج هذه الصورة الحركية بالإضاءة المتقطعة السريعة والموسيقى العنيفة . وقد فطن المخرج إلى مبدأ التوازى العكسى الذى يحكم بناء وحركة النص فأضاف فى مشهد زيارة أم الشعور لنور مشهدا حركيا معبرا يحكى بصورة مختزلة ما حدث فى الماضى - أى سر الرخاء . وقد أنشأ هذا المشهد الرقيق الشفاف فى علاقته بالمشهد التالى الذى تحاكى فيه أم الشعور قصة نور محاكاة هزلية عنيفة ، أنشأ مفارقة ساخرة على مستوى الشكل والمضمون عمقت إدراكنا للتناقض بين صدق القصة الأولى وزيف محاكاتها فى القصة الثانية .

وفى تعامله مع فريق الأطفال وإدارته له تمكن محمد عبد المعطى من تحقيق المعادلة الصعبة دائمًا فى مسرح الأطفال وهى معادلة النظام الدقيق الذى لا يقتل الإحساس بالتلقائية والعفوية . لقد كان الطابع العام لحركة

الأطفال الجماعية هى الفوضى المنظمة - أى الحركة التى تتوثب بالعفوية المبهجة وتجسد فى ليونتها وسيولتها روح التلقائية ، لكنها تستند إلى تشكيل جمالى دقيق ومحكم . وقد كان التنظيم الدقيق الذى يتقنع بالعفوية هو أيضًا المبدأ الذى التزم به المخرج فى تشكيل أصوات المجموعة، فوجدناه ينوع إيقاعات الصوت الجماعى فى مناطق عديدة بين الإنشاد المنغم والترديد الموقَّع والتهليل والحديث العادى ، ويوظف تفاوت الطبقات الصوتية للأطفال فى نسق صوتى مركب يقترب فى دقته من الموسيقى دون أن يفقد طابع التلقائية . وقد كانت موسيقى العرض التى ألفها الفنان الكبير منير الوسيمى جزءًا هامًا ومكملا فى بنية العرض الصوتية وبنيته الكلية . كانت فى مجموعها موسيقى درامية تعبيرية جسدت البعد الشعورى للمواقف والأحداث ، وأثرت بموتيفاتها الشعبية البسيطة بعد الكوميديا الشعبية للعرض ، وبسطت دلالة الأحداث حين استخدمت تراكيب موسيقى الشرق الأقصى لتخلق بعدًا أسطوريًا ينشط فيه الخيال . لقد جمعت موسيقى منير الوسيمى عناصر الألفة والغرابة ، الاعتياد والدهشة ، فجسدت صوتيا ذلك النسيج الشعورى الخاص الذى يميز الحدوتة الشعبية .

وفى تشكيل خشبة المسرح التزم الفنان إمام محمد إمام ببنية العرض الثنائية فقسم خشبة المسرح إلى قسمين متقابلين ، قسم يمثل محيط سعد ونور ، والقسم المقابل يمثل منطقة سعدون وأم الشعور ، ووضع فى

الخلفية مجموعة من الأشجار التى تمثل طريقا يجسد فكرة الرحلة ، والتزم فى تصميم وحدات الديكور بالتجريد المعبر والواقعية التقريبية ، فكان كوخ سعد أشبه بصندوق خشبى صغير يعتلى سلما من درجتين تستند أسفله زعلتين مستديرتين ، فكان فى حجمه الصغير وبساطة خطوطه وطابعه التجريدى الطفولى تعبيراً عن براءة سعد ورقة حاله . وفى مقابل هذا الكوخ الصغير بدا بيت سعدون العمودى العالى متناه فى الكبر ، صلبا صارما ، وأكثر واقعية ، فدل على مكانة سعدون وطبيعته وحاله . وفى الجزء الثانى من العرض شاهدنا الطيور تحول الكوخ الصغير إلى قصر له قباب عالية مستديرة تتراسل مع استدارة قمم الأشجار فى الخلفية وتذكرنا باستدارة البطيخ العجيب المتناهى فى الكبر الذى هيمن على مقدمة المسرح فى المشهد السابق . وذكرنا هذا القصر فى طابعه المعمارى بقصور ألف ليلة وليلة فحمل على واقعيته التقريبية بعداً أسطوريًا يتخطى المعنى الواقعى للبيت ، ويضفى عليه دلالات تستثير منابع الخيال والحلم فى أعماق النفس وتتصل بالأسطورة .

إن جدلية الكوخ الدافئ الصغير فى مقابل البيت العمودى العالى المستطيل ، الذى يشع برودة وصرامة فى الجزء الأول من العرض تنحل فى الجزء الثانى فى تركيبة أو صورة جديدة للبيت ، صورة تجمع بين الواقعية والخيال ، بين الضخامة والوداعة ، بين الصلابة المتمثلة فى الخطوط المستقيمة للجدران العالية ، والرقة الناعمة المتمثلة فى استدارة قبابه

التى تحاكى استدارة قمم الأشجار فى الخلفية . لقد أضفى هذا التشابه الملموس بين وحدات وحوائط بيت سعد الجديد ، المستطيلة عموديا ، المستديرة فى قمتها ، والأشجار العمودية الساق المستديرة القمة - أضفى هذا التشابه على البيت الجديد معان تتخطى كيانه المادى ووظيفته الواقعية، معان الظل والخير والخصوبة التى ترتبط بالأشجار . لقد ذكرنى تشكيل المنظر المسرحى فى هذا العرض بكتاب المفكر والناقد الفرنسى جاستون باشلار الذى يحمل عنوان **جماليات المكان** ، والذى يتناول فيه بالتحليل الصور المحورية الأليفة للمكان التى تستقر فى أعماق الإنسانية ، وتستثير الخيال بشدة حين تتبدى فى الحلم أو فى الشعر . ففى هذا العرض نجد المنظر المسرحى يتشكل من الجدليات الأساسية التى تناولها باشلار فى كتابه وهى جدليات البيت العالى فى مقابل الكوخ الصغير ، والمتناهى فى الكبر فى مقابل المتناهى فى الصغر ، وجدلية الداخل (داخل البيت) والخارج (الرحلة والعراء) ، ثم جدلية الاستقامة العمودية (التى تحمل ظلال الارتقاء العقلانى والتفرد الأنانى والذكورة فى آن واحد) ، والاستدارة التى تحمل ظلال الاحتواء والاختباء والحماية ورحم الأمومة). لهذا يتخطى المنظر المسرحى فى هذا العرض عين المتفرج ليخاطب أعماق نفسه ، ويتخطى وظيفة التجسيد البصرى الإطارى التعبيرى ليرتفع إلى وظيفة الإيحاء وتفجير الدلالة المتعددة ، أى إلى وظيفة التكشيف الشعرى .

وقد كان مصمم الملابس والأقنعة الفنان محمد الصعيدى متفهما

للطاقة الشعرية التى يحملها العرض فى مجموعه نصا وإخراجا وديكورا ، فجاءت ملابسه وأقنعته التى اشترك فى تـصميمها الفنان ممدوح عبد الخالق عنصراً شعريا يبعث مشـاعر الألفة والدهشة إذ يوحى فى آن واحد بأزمنه وأمكنه مـتبـاينه ، بأزمنه وأمكنه وناس ألف ليـلة وليلة ، وبريف مصـر وفلاحيها فى الزمن الحاضر ، وبريف أسبـانيا ودون كيخوته وحماره كما صورهم خـيال الكاتب الأسبـانى سرفانتـيس ، وبعالم الطيـور وراقصى البالية الذى استوحاهما فى تصمـيم ملابس الطير البديعة المزركشة . لقد أدى هذا الخلط الدقيق المحسـوب إلى تحويل الملابس إلى استعـارة شعرية مسرحيـة تثير الخيال وتبسط دلالة العرض وتدعم إحـساس الألفة المشوب بالدهشة الـذى يمثل النسيج الشـعورى للعرض . كـذلك حمل تصـميم الأقنعـة عنصرى الألفـة والغرابة حتـى أن أقنعة الوحـوش صارت فى آن واحد مدهشة وأليفة ، فقد خفف من بشاعتها تناقض أحجامها مع أحجام الأطفال الذين يحملونها فغدا التناقض فكاهيا ، وخفف أيضًا من بشاعتها المناطق التى تبدت من وجوه الأطفال من خلال فتـحات الفم فيها . وكان قناع الحمـار بالغ الضخـامة ، شديـد الواقعيـة ، أبيض اللون ، يكشف أسفله عن وجه آدمى صغير أسمـر ساخر خفيف الظل ، هو وجه صلاح يحيى ، فشكل الوجه الآدمى والقناع الحيوانى مـفارقة شديدة الفكاهة تثير الضحك وتؤكد معنى توحد الأضداد فى آن واحد .

وفى نطاق الأداء حقق الأطفال مستوى أدائيا رفيعا خاصة صغار السن

منهم الذين قاموا بأدوار الطيور ، وكان التزامهم بالإيقاع الحركى والصوتى للعرض مثيرا للإعجاب ، وأخفت ليونة حركتهم وعفويتها الظاهرية مرانا طويلا محسوبا وشاقا . أما الممثلون الكبار فقد التزموا فى مجموعهم بأسلوب التضخيم الكاريكاتيورى والتجسيم الحركى والصوتى الخارجى بدرجات مختلفة مما أعطى العرض فى مجموعه طابع اللعبة التى تستغرقنا دون أن ننسى حقيقتها كلعبة مؤقتة . ونجح الممثلون فى تحقيق توازن حساس بين الإيهام - أى الاستغراق فى اللعبة من ناحية ، والتواصل مع الصالة وإشراكها فى العرض من ناحية أخرى ، وساعدهم على تحقيق هذا التوازن امتداد فضاء الحركة المسرحية - أى حركة الممثلين - لتشمل الممر الذى يقطع الصالة فى مسرح السلام فى الوسط ، والبابين الواقعين فى منتصف جانبيها ، فغدونا جميعا شركاء في اللعبة المسرحية . وفى يقينى أن روح المشاركة هذه التى تشكل عنصرًا أساسيًا فى الاحتفال الشعبى تناسب مسرح الطفل بقدر ما تناسب الكوميديا الرومانسية الشعبية، فمسرح الطفل فى تصورى يصدق مع نفسه إذا اتخذ نموذجه لعب الأطفال الذى يتميز بقدرته على الاستغراق التام وعلى الاستمتاع بهذا الاستغراق باعتباره لعبة ، وذلك فى آن واحد .

وقد كانت الروح العامة السائدة فى العرض من جانب الممثلين الكبار هى مؤازرة الأطفال ودفعهم إلى مركز الرؤية باعتبارهم أصحاب البيت ومركز الحدث الدرامى وقوة تحويل مساره ، فالتزم محمد عبد المعطى فى

دور سـعد ورباب فى دور نور بنسق أداء طفـولى ينفى فكرة السـيطرة عن الأمومة والأبوة فكانا أقـرب ألى الأصدقاء بالنسبة للأطفال ، وقـد ساعد على تدعيم هذا الإحساس مراعـاة التناسق فى الأحجام والأطوال بين سعد ورباب ومجـموعـة الأطفال . فكان عـبد المعطى ورباب فى نفـس حجم الأطفال المحيـطين بهم تمامًا مما حقق دلالة الصداقة والمسـاواة بينهم وعدم تسلط الكبار على الصـغار . وفى مقابل هذا التناسق والتـقارب فى الطول والأحجام الذى هيمن على مشاهد نـور وسعد مع الأطفال كان التنافر هو الطابع العام فى مشاهد سعدون وأم الشـعور مع الأطفال ، فكانت سامية محمود بامتـلائها المحبب الذى لا يعوق رشاقة وخفة حـركتها ، وطولها الملحوظ أكبر حـجما من الأطفال ، فجسـد قوامها المهيمن الضـخم نسبيا موقفها المتعالى على الأطفال واخـتلافها الجذرى عنهم . كذلك أبرز قصر عبد العـزيز عيسى ضآلة حـجمه المعنوى بالنسبـة إلى الأطفال الذين تعلو هاماتهم هامتـه ، كما جسد حجـمه الممتلئ الذى يشبه فى انبـعاجه شكل البطيخـة المستديـرة العـجيبـة قوة تهديد وكـأنه كرة صلبـة سـوف تكتسح الجميع .

إن عرض **عصفور الجنة** يمثل حـقا طفرة جـديدة فى نشـاط المسرح القومى للطفل ، فهو عرض يقدم لنا درسا فى كيفية الارتقاء بمسرح الطفل إلى درجات الفن والشعر الرفيعة من ناحية ، وإلى المعنى الحقيقى للتربية من ناحية أخرى وهو تربية الذوق الفـنى والحس الجمالى وملكة الخيال .

وهو عرض يثبت لنا أولاً وأخيراً فساد وزيف النظرة المتعالية إلى فنون الطفل باعتبارها فنونا من الدرجة الثانية . وعلينا أن نتذكر أن فنون الطفل ترقى إلى الدرجة الأولى بفنانيها وتهبط إلى الدرجة الثانية حين يقوم عليها فنانون من الدرجة الثانية ، فالعيب ليس فى مسرح الطفل ، ولكن فى النظرة إلى الطفل باعتباره مواطنا من الدرجة الثانية نلقى إليه بقشور الفن - خاصة فى التلفزيون - ونحرمه إبداع المبدعين الدارسين المثقفين ، ولا نخشى فى هذا لومة لائم أو وخز ضمير، فالطفل فى بلادنا لا صوت له ولا نصير ، والنقد لا يدافع عن حقوقه الفنية بل يتجاهل فنونه فيرتع فيها أنصاف المواهب دون خوف من الردع النقدى . لقد حان الوقت لأن ينتبه النقد المسرحى لهذا المسرح الذى تجاهلناه طويلا رغم خطورة تأثيره ، وقد حان الوقت أيضًا أن يكون لمسرح الطفل بيتًا دائمًا حتى ينتهى عذابه وتشرده وتسوله بين المسارح . وأخيراً .. إذا كان مسرح الطفل يستطيع أن يقدم عرضا راقيا متميزا مثل **عصفور الجنة** ، وبأبسط الإمكانيات.. بل « بملاليم » كما يقول مديره الفنان شوقى خميس .. فمن الواجب عليه احتراما للطفل ولعشاق هذا المسرح ألا يتنازل أبدًا عن هذا المستوى الرفيع .

شحاتين ماركة ٨٩(*)

تحت عنوان **الشحاتين** قدمت لنا الثقافة الجماهيرية على مسرح السامر أوبريتا شعبيا يعود تاريخـه إلى انجلترا فى القرن الثامن عشر . ففى ذلك الوقت اجتاحت الساحة الأدبية والفنية فى انجلترا موجـة من الأعمال التى تسخر من القـواعد المعروفة ، والقوالب النقـدية المألوفة ، وتحاكى الأنواع الكلاسيكية الموروثة محاكاة نقدية ساخرة تمتد من الشكل الفنى إلى المضمون الفكرى .

وكان الشاعر والمؤلف المسرحى « جون جاى » من رواد هذا التيار الساخر الذى امتد من المسرح إلى الرواية على أيدى « هنرى فيلدنج » ، وإلى الشعر على أيدى « جوناثان سويفت » و « الكساندر بوب » ، بل وإلى الرسم والتصوير إذ شهدت هذه الفترة بداية ازدهار فن الكاريكاتير .

(*) عرض : **أوبريت الشحاتين** ، إعداد : عزت عبد الوهاب عن نص مسرحية برتولد بريخت أوبرا الثلاث بنسات ، إخراج : عبد الرحمن الشافعى ، ديكور : حسين العزبى ، تأليف موسيقى : محمد نوح ، إنتاج الثقافة الجماهيرية ، قدم على مسرح السامر عام ١٩٨٩ .

وفى عام ١٧١٦ تفتق ذهن الشاعر سويفت - وكان صديقا لجون جاى - عن فكرة ماكرة وهى تأليف قصيدة كلاسيكية المبنى واللغة من فصيلة الشعر الرعوى ، يختار أبطالها من الفئة التى يطلق عليها عادة حثالة المجتمع أو الرعاع بدلا من فئة النبلاء ، وتدور أحداثها فى أرجاء سجن نيوجيت الشهير بدلا من أحضان الطبيعة الخلابة ، ويحل فيها الحب الحسى الواقعى محل الحب المثالى الأفلاطونى .

وألهبت هذه الفكرة الماكرة خيال جون جاى . ولما كانت الأوبرا الكلاسيكية قد بدأت تغزو المسرح الإنجليزى آنذاك عن طريق الفرق الإيطالية فقد قرر جون جاى أن يتخذها موضوعا لسخريته بدلا من القصيدة الرعوية فكانت **أوبرا الشحاذ** التى اكتسحت الموسم المسرحى عام ١٧٢٨ فعرضت على مدى ٦٣ ليلة متوالية وأعلنت ميلاد نوع مسرحى جديد هو الأوبرا الشعبية .

تبدأ المسرحية بشاعر من معشر الشحاذين يعلن أنه ألف أوبرا بمناسبة زواج اثنين من المنشدين الشعبيين ألتزم فيها بكل قواعد وشكليات فن الأوبرا الرسمى ، ويعبر الشحاذ عن سعادته بانتقال عمله هذا من إطار احتفالات الشحاذين الشعبية إلى المسرح المحترم . ولكن ما أن يرتفع الستار حتى ندرك أن العمل معارضة ساخرة من منظور شعبى لفن الأوبرا الرسمى تنسف منظوره الفكرى الارستقراطى المتعالى وتعرى فساد المجتمع ومؤسساته الحاكمة ممثلة فى رئيس السجن «لوكيت» (موصد الأبواب

بالأقفال كما يعنى اسمه) وبيتشام مخبر البوليس السرى الذى يفرض الإتاوات على اللصوص والمجرمين ثم يشى بهم بعد أن يستنفذ أغراضه منهم . وتحمل شخصية بيتشام فى المسرحية إشارة واضحة إلى رئيس الوزراء آنذاك ، سير روبرت وولبول ، وكان مشهوراً بفساده ، كما تستخدم أساليب مخبر الشرطة السرى الشهير جوناثان وايلد الذى أعدم عام ١٧٢٥ حين افتضح أمره كما جاء فى قصة حياته التى كتبها الروائى هنرى فيلدنج بأسلوبه الساخر اللاذع .

وتتطور المسرحية معنى ومبنى من خلال الصراع والتقابل بين فئة اللصوص المقنعين من ذوى المناصب وهم بيتشام ولوكيت ، وفئة اللصوص الظرفاء الصرحاء الذين يقودهم قاطع الطريق ماكهيث الذى صوره المؤلف كبطل شعبى على غرار روبين هود . ويوظف المؤلف هذا التقابل ليطرح نظرة ثورية مناهضة للنظام الرأسمالى يعبر عنها صراحة فى حوار بين أتباع ماكهيث فى بداية الفصل الثانى إذ يسأل أحدهم : « لماذا يسلطون علينا القانون بينما يمارس الجميع السرقة والنهب ؟ إن ما نكسبه يا سادة هو غنيمة وفقا لشريعة الحرب » ، فيرد عليه آخر قائلا : « إننا فى الواقع نعمل على توزيع ثروة العالم توزيعا عادلا ، فمن حق كل إنسان أن يستمتع بالحياة » ، فيعقب ثالث : « أجل أننا نسعى إلى تخفيض فائض الثروة لدى الأغنياء فالجشع من سماهم وأنا أكرهه » .

وبعد ما يقرب من مائتى عام تنبه الشاعر ورجل المسرح برتولت

بريخت إلى الطاقة الثورية الكامنة فى هذا العمل الكوميدى الغنائى فأعاد صياغته على ضوء نظريته الفنية والفكرية التى تهدف إلى التغيير الاشتراكى فحول بيتشام من مخبر سرى إلى رأسمالى يمتلك مؤسسة لتوريد العاهات وتوظيف الشحاذين ، وحول السجان لوكيت إلى رئيس الشرطة « تايجر براون » أو « براون النمر » وجعله صديقا لبطله ماكهيث، أو « ماك أبو مطوة » ، ورفيقه فى السلاح والمعاناة إبان تجنيدهما القسرى كأنفار فى الغزو الاستعمارى للهند . والتزم بريخت فى رسمه للشخصيات جميعها بمبدأ إبراز التناقضات الأخلاقية التى تعكس التناقضات الاجتماعية التى يفرزها النظام الرأسمالى . فقد كان بريخت يؤمن أن الأخلاق تخضع للوضعية التاريخية والاجتماعية وليست معطيات مطلقة ثابتة فى الشخصية ولهذا إبتدع نظرية الشخصية البلاستيكية التى تقف على طرف النقيض من فكرة الشخصية كما يطرحها المسرح التقليدى الأرسطى . فإذا كان الأساس فى المسرح الأرسطى هو وحدة الشخصية واتساقها الأخلاقى وثباتها الجوهرى رغم تناقضاتها الظاهرة فإن الأساس فى مسرح بريخت الملحمى هو انقسام الشخصية رغم وحدتها الظاهرية وتناقضها الأخلاقى العميق تحت وطأة الظرف الاقتصادى ، وقدرتها على التغير العميق بل والتحول الجذرى . وإذا كان المسرح التقليدى يطرح الأوضاع والظواهر الاجتماعية باعتبارها أمراً مسلما به ويدير الصراع الإنسانى فى إطارها دون أن يناقش شرعيتها فإن مسرح بريخت يتخذ هذه

الأوضاع موضوعا للفحص والتمحيص ويجند عدداً من التقنيات المسرحية لتعرية تناقضاتها وأسباب نشوئها وآليات استمرارها بغية التوعية والحض على التغيير . إن الجدل الرئيسي فى مسرح بريخت هو جدل القيم الإنسانية والأوضاع الاقتصادية التى يفرز فى كل الأحوال نتيجة تتردد فى أعماله من مسرحية إلى أخرى وتبرز فى إعداده الجديد **لأوبرا الشحاذ** الذى أسماه **أوبرا الثلاثة بنسات** . وتتلخص هذه النتيجة فى أن القيم الإنسانية لا تحيا بمعزل عن أنظمة توزيع الثروة وأن المبادئ عادة ما ترتبط بالمصالح والانتماءات الطبقية . ففى ظل النظام القائم فى عالم **أوبرا الثلاثة بنسات** لا يكاد الرأسمالى المتقنع بالشحاذة يختلف عن اللص الصريح ، بل يصبح جرمة أعظم ، ولا يكاد السجين يختلف عن السجان فكلاهما ضحية لنظام يسحق إنسانيتهما باسم القانون .

وفى مصر تناول الشاعر الراحل نجيب سرور مسرحية بريخت هذه بالإعداد فكانت أوبرت **ملك الشحاتين** التى قدمت على مسرح البالون عام ١٩٧٣ . وفى إعداده هذا التزم نجيب سرور بالمنظور البريختى العام لكنه خفف الجرعة الاشتراكية حين حول رئيس الشرطة من ضحية للنظام كما جاء فى نص بريخت إلى ممثل لقوى الاحتلال الأجنبى فغلب الصراع القومى الوطنى على الصراع الاجتماعى ، وعلت نبرة النعرة القومية حين تحولت لوسى ابنة رئيس الشرطة التى تهوى صديقه اللص وتصارع فى هواه ابنة ملك الشحاتين فى نص بريخت إلى زوجة براون البريطانية التى

تهيم بفحولة الرجل المصرى فى نص نجيب سرور . وأضاف الإعداد المصرى عنصراً جديداً وهو التحالف الاستثمارى بين لواحظ صاحبة بيت الدعارة ونفوسة زوجة ملك الشحاتين فأكد تحالف الدعارة مع رأس المال مخالفا فى ذلك نص بريخت الذى يجعل الدعارة إفرازاً طبيعيًا وحتميا لسيادة رأس المال . ورغم أن سرور قد احتفظ فى إعداده بمعظم المقولات الثورية التى ترد على لسان البطل اللص فى نص بريخت إلا أنه جعل زوجته ألماظ ابنة ملك الشحاتين تمسك بمقاليد الأمور فى النهاية ، وكأنها رمز لمصر الفتية ، وتلقى بالكرة إلى المتفرج ليختار نهاية المسرحية بينما يضمر حديثها ضرورة التوحد أمام المعتدى الأجنبى .

وفى عرض الشحاتين الذى قدمه مسرح السامر عن نص بريخت يبدو أن المعد الشاعر الموهوب عزت عبد الوهاب والمخرج الفنان الأصيل عبد الرحمن الشافعى قد تنبها إلى المأزق الثقافى الذى واجه نجيب سرور من قبل فتفادياه بحذق . فالثقافة العربية والإسلامية تتبنى فكرة الجوهر الثابت وتنفر من النسبية الأخلاقية ، ولما كان الإعداد معالجة مصرية فقد سعى العرض إلى إقامة نوع من المصالحة بين الفكر الثورى التقدمى الذى طرحه بريخت وبين الإطار الفكرى الموروث الذى ينتظم غالبية الشعب المصرى. فإذا كان بريخت قد التزم بالحياد العاطفى والأخلاقى التام إزاء الظواهر الاجتماعية التى طرحها بغية إطلاق ملكة التأمل النقدى لدى المتفرج وتحريرها من إسار المنظور الأخلاقى المسبق حتى ليستحيل علينا أن

نتعاطف مع شخصية بعينها فى نصه فنعتنق منظورها وحدها ، إذا كان هذا هو الحال فى نص بريخت فإن المعالجة المصرية الجديدة قد أضافت منظوراً أخلاقيًا محددًا يدين كلا من الشحاذين واللصوص باعتبارهم حلفاء للسلطة العسكرية الغاشمة التى يمثلها النمر ، حكمدار الشرطة ، بعد أن خلصه الإعداد من تناقضاته المركبة البريختية ، وحوله مع غيره من الشخصيات إلى شخصية نمطية بسيطة وأحادية الدلالة . ويتجسد المنظور الأخلاقى فى العرض فى عترة الحداد التى ترمز مطرقته إلى قيمة العمل من ناحية ومن ناحية أخرى إلى سلاح المقاومة الشعبية ضد كل أسلحة القهر والإرهاب سواء كانت هراوات الشرطة أو مطاوى اللصوص أو عصى الشحاذين . وتخلى العرض تمامًا عن فكرة « بلاستيكية » الشخصية التى ألح عليها بريخت ، وتبنى فكرة ثبات الجوهر ، ونزعة الخير المتأصلة فى النفس الإنسانية ، فرأينا ياسمين ابنة ملك الشحاتين تعيش وسط الشر دون أن يمس الفساد جوهرها النقى ، وترفض واقعها الموروث (المتمثل فى مملكة الشحاذين) وواقعها المكتسب (المتمثل فى زوجها ومملكة اللصوص) ، فتخرج إلى السوق لتنضم إلى صفوف الشعب الكادح الباحث عن اللقمة الحلال ، وتصبح عنصراً ثوريًا مناهضا لتحالف السلطة ورأس المال . فإذا كانت معالجة بريخت تسعى إلى تغريب الواقع لإثارة التأمل والتفكير عن طريق الإبعاد الزمانى والمكانى ، وتبديل المنظور الأخلاقى بصورة دائمة لا تسمح بالإندماج العاطفى ، فإن المعالجة المصرية الجديدة تلتحم بالواقع المصرى فى مشاهد السوق - رغم

الإحـالة الزمنيـة إلى عصـر ما قـبل الثـورة فى مـلابس رجال الشـرطة وطرابيشهم - وتدفعنا إلى التوحد العاطفى مـع الشخصيات الخيرة . وقد أدى تبسيط شخصيات العـرض وتنميطها بين الأبيض والأسود إلى تبسيط الصراع فغـدا صراعا واضحـا بين الخير والشر ، وتحـول الشكل الملحمى الجدلى المركب فى نص بريخت إلـى شكل « الميلو - دراما » الشعبـية - بعـيداً عن أى دلالات سلبـية للكـلمة - أى إلى درامـا أخلاقـية بسـيطة تتـوصل إلى إحـداث الأثـر المطلوب عن طريق الميلـودى ، أى الغنائيـة الواضحة فى الكلمات والألحان .

وقد ساهمت ألحـان الموسيقات الكبيـر محمد نوح فى تكثـيف البعد الشعبى للعرض فاستلهمت عدداً من الألحان التراثية مثل « السلام المربع » ولحن « آه يا زين العـابدين » وصاغتـها فى تنويعـات مركـبة مـبتكرة ، ومـزجتـها فى أحـيان بالإيقـاعات الشـاميـة المألوفة فى أغـانى فيـروز والرحبانيـة ، وتقلبت بين المقامات الكبيـرة والمقامات العذبة الصـغيرة ، وبين الآلات الوترية والآلات الشعبية المذاق مثل آلات النفخ والأكورديون، وانتقلت بسلاسة ويسر من التوقيع المصاحب للإلقاء المنغم إلى التطريب ، ومن الأداء الأوبرالى فى أغنية ممدوح قـاسم إلى التعبير الـدرامى والتأثير الدلالى - خاصة فى اللحن المصاحب لمشهد تتويج « منجى » الذى وظف نباح الكلاب المنوع توظيـفا إيقاعـيا مخيـفا وساخرا فى آن واحـد . وقد أصاب المخـرج حين اختار لهـذا المشهد أسلوب المسـرح الأسود . وكنت أتصور أن البناء الموسيقى للعرض سيلهب خـيال نبيل مبروك فى تصميم

الاستعراضات لكنها كانت بسيطة تقليدية فى أفضل حالاتها - مثل مشاهد السوق ، فقيرة ومملة فى أسوئها مثل - مشهد تنصيب ياسمين زعيمة للصوص . وعوضنا ديكور وملابس حسين العزبى عن غيبة الابتكار فى مجال الاستعراضات فكانت موتيفة عربة اليد الشعبية لمحة بالغة الذكاء لخصت الطابع الشعبى للعرض فى تجسيد بصرى بليغ ، وكانت عنصراً متعدد الدلالة يخدم أغراضا عدة ، فكانت حينا كنبة ، وحينا مكتبا ، وفى أحيان منصة تضيف بعداً جديدا إلى مستويات الديكور ، وقد وظفها المخرج فى مشهد طرد ياسمين من جنة منجى توظيفا تشكيليا جماليا مؤثرا فى حركة دائرية بمصاحبة الموسيقى المحمومة والإضاءة المتقطعة ، وكان العنصر الأساسى الآخر فى ديكور حسين العزبى هو الكتلة الخلفية المرتفعة بدرجاتها الصاعدة والفجوة القوسية أسفلها ، التى تشبه القبو ، وترمز إلى أوكار اللصوص . وقد وظف الشافعى هذه الكتلة توظيفا بنائيا دالا عن طريق تعاقب الشخصيات المدروس على قمتها ، ففى البداية يعتليها درويش ضرير ، يمثل قوى الاتكال والتغييب ، فيمهد بصورة منطقية لظهور بشلة ، معاون أبو مطوة، ثم سيده أعلاها ، ثم تتحول هذه المنصة العالية إلى مخدع شيخة العاهرات شفيعة فى وكر المخدرات (وقد جعلها الشافعى تحاكى فى جلستها وقماط رأسها كليوباترة فخلق مفارقة ساخرة شديدة الذكاء وعميقة الدلالة) ، ثم يعتلى المنصة شحتوت مساعد منجى بهرواته ثم كرباجه ،

ويعقبه زعيمه ، ثم سنان السكاكين الذى يمهد لعودة أبو مطوة مرة أخرى على قمة السلطة . وفى النهاية تتحد قوى القهر فى ثلاثى منجى وأبو مطوة والنمر رئيس العسكر على القمة بينما يحنى أهل السوق ظهورهم التى يلهبها شحتوت بسوطه . أما البطل الشعبى عترة فيلتحم بالجماهير فى الصالة ويقف بينهم ليواجه ثالوث السلطة ملوحا بمطرقته وصائحا بالرفض . ولا يفوتنا هنا أن ننوه بذكاء عبد الرحمن الشافعى فى اختزال ودمج مشاهد الجزء الأخير من النص مستلهما أسلوب القطع السينمائى إذ حول مشهد خروج أبو مطوة من السجن إلى مشهد « فلاش باك » سريع يعقب ظهوره المفاجئ المثير فى السوق فاحتفظ بسخونة الموقف وإيقاعه اللاهث ، وكانت وسيلته فى تحقيق هذا المونتاج الذكى هى تسكين حركة مجاميع السوق وإدخال بعض القضبان المعدنية التى ترمز إلى السجن وتركيز الإضاءة عليها مع تعتيم بقية خشبة المسرح . وأضاف الشافعى أيضًا لمحة ذكية سريعة إلى هذا المشهد حين جعل السجان يقف خلف القضبان فور أن يقبض الرشوة ويطلق سراح أبو مطوة فوحد السجين والسجان توحيدًا رمزيًا وحول السجن إلى رمز ساخر لدائرة الجشع والفساد. ويضيق بنا المقام عن ذكر كل اللمحات الإخراجية البليغة التى يزهو بها هذا العرض ، والحق أن **أوبريت الشحاتين** تمثل خطوة هامة فى تطور عبد الرحمن الشافعى الفنى وتؤذن ببداية مرحلة إبداعية جديدة فى تاريخه فى الإخراج .

وكان من المبهج أن نرى نجوما كبارا مثل جمال إسماعيل وأحمد راتب يلتفون حول الثقافة الجماهيرية ويؤازرون هذا الجهاد البطولى بعطائهم ومواهبهم . وربما كان استقبال الجماهير الدافئ الحميمى لهم وتقديرها لفنهم وأصالتهم هو أفضل تحية لهم . ومن كتائب الثقافة الجماهيرية تألق محمد أحمد فى دور عترة فجسد المصرى فريد عصره كما تغنى به سيد درويش وجسد مثلا ثوريا أعلى يحتذى ، وتألقت الفنانة الصاعدة ذات الجمال المصرى الأصيل والموهبة العريضة عايدة فهمى ، وكشف الفنان همام تمام عن مقدرة كوميدية سخية وتميز أيضًا محمود بشير فى دور بشله ومحمد عبد الرازق فى دور النمر وأقنعتنا هند الجندى فى دور شفيعة . واستغل المخرج صوت تغريد البشبيشى فأطربتنا بمقاطع من أغانينا القديمة المفضلة التى وظفها المخرج توظيفا دراميا بدلا من الحوار فى مشاهدها . وأخيرًا فهذا عرض تفخر به الثقافة الجماهيرية ويفخر به كل العاملين فيه وكم أتمنى أن يمتد طويلا حتى يراه كل البسطاء الذين استلهم همومهم وسعى جاهدا لإسعادهم وإمتاعهم .

جميلة والوحش موديل ٩٣(*)

حين انفضت الشركة الفنية المثمرة بين الفنانين الكبيرين محمد صبحى ولينين الرملى ، بعد عشر سنوات من الإبداع المسرحى الجاد ، شعرت مع الكثيرين بأسف عميق ، فقد كان استوديو ٨٠ على مر تاريخه مثلاً أعلى لما يجب أن تكون عليه فرق القطاع الخاص من جدية فكرية واتقان فنى . تساءلنا جميعًا يومها : ترى ماذا يحمل المستقبل لهذين الفارسين ؟

ثم حدث أن التقيت صدفة بالفنان محمد صبحى فى تونس وحدثنى عن مسرحه الجديد ومشروعاته المستقبلية وإنتاجه الجديد ، وكان حديثه يتوهج بالحماس والأمل فبعث الطمأنينة فى نفسى . وحين زرت مسرح الفردوس - المقر الجديد لفرقة لينين الرملى « ستوديو ٢٠٠٠ » - وجدت بناءً جميلا يطل على ميدان صغير هادئ بالقرب من حى الحسين ، فقد

(*) مسرحية : **الحادثة** ، تأليف : لينين الرملى (عن رواية **جامع الفراشات** للكاتب البريطانى جون روبرت فاولز) ، إخراج : عصام السيد ، ديكور : أشرف نعيم ، إنتاج : فرقة « ستوديو ٢٠٠٠ » ، قدمت فى مسرح الفردوس عام ١٩٩٣ .

أعاد الرملى تصميم واجهة المبنى ومدخله بما يتناسب مع ذوقه الفنى الرفيع فغدا حقا متعة للناظرين .

وعلى خشـبة هذا المسرح بدأ لينين الرملى مشـواره الجديد الذى تشى بشائـره الأولى بالجدية والطمـوح والثراء وروح المغـامرة . كـان العرض الأول مسرحية تجريبـية جريئة من فصل واحد هى **الكابوس** التى أخرجها محـسن حلمى وشاركت فى مهـرجان القاهرة لـلمسرح التـجريبى ثم فى مهرجان أيام قرطاج المسرحية فى تونس .

ثم جاء العرض الثانى فإذا به يتفوق على الأول جرأة وجدية وتلامسًا مع الواقع . ومن عـجب الدنيا أن يحـرمنا مـسرح الدولة المدعـوم سنين طويلة مـن متعة الدراما الخالصة ، الخالية من الرقص والغناء ، ومن متعة التمثيل الجميل وأن تقـوم فرقة تعتمد على التمويل الذاتى تمامًا بتوفير هذه المتعة لنا !

استلهم لينين الرملى مسرحـيته الجديدة - **الحادثة** - من روايـة **جامع الفراشات** [The Collector] للكاتب البـريطانى جون روبرت فـاولز الذى نشـرها بنجاح كبير عام ١٩٦٣ ثم تحولت إلى فيم سينمائى وبعدها ترجـمت إلى العربيـة . والاستلهـام هنا يقف عند حـدود الانطلاق من الموقف المحورى فى رواية فاولز وهـو اختطاف شاب لفتاة ومـحاولة كسب حبها . لكن ترجمة الموقف إلى تفاصيل دالة وأحداث متطورة يختلف عند الكاتبين كما تختلف النهاية منطقـيا فى كل حالة . والاستلهام بهذا المعنى

لا ينتقص من إبداع الكاتب ، فـالأفكار العامة توجد على قـارعة الطريق وحوادث اختطاف الفتيات تتكرر منذ بدء التاريخ وتطالعنا فى الصحف كل يوم . إن المعالجـة الفنية وحدها هى التى تجعل الفكرة العـادية أو الحادثة المألوفة تكتسب أبعـادها الجمالية المتفردة ودلالاتها الـفكرية الخاصة . وقد كان شكسبير رحمه الله ومن قبله آباء المسرح القدماء فى اليونان أساتذة فى استلهـام كتابات سابقـيهم ومعاصـريهم فأبدعوا لنا فنا ما زال يحـيا بيننا حتى الآن .

وإذا نظرنا إلى رواية جـون فـاولز التـى استـلهـمـها لـينين الرملى فسنجـدها هى نفسها تسـتلهم مصادر أخرى لعل أبرزها الـقصة الشعـبية جميلة والوحش ومعها أسطورة بيجماليون اليـونانية كما استلهمها الشاعر الرومانى أوفـيد ومن بعده الكاتب المسـرحى الأيرلندى برنارد شو . وفى كلتا الحـالتين تلعب سخـرية الكاتب دوراً هامًا فى تحويـر دلالة المصادر الأصلية ، بل وقلبها رأسًا على عقب .

إن قصـة جمـيلة والوحش تدخل رواية فاولز مـحملة بالتـفسـيرات النفسية الحديثة التى ترى فى حب جمـيلة لوحشها ضربا من الماسوشية - أى الاستمـتاع الجنسى المرضى بالتعذيب البدنى والنفـسى ، كما ترى فى حب الوحش لجميلة نوعا من اللذة السـادية النابعة من تعذيب الآخرين . فوحش فاولز ليس أميراً طيبًا جميلا تحول بفعل السحر إلى صورة وحشية زائفة ، بل هو شاب عادى يخفى تحت مظهره الخـجول الهادئ نفسا ممزقة

شوهتها العـزلة والوحدة وجدب الحنان فتضخمت أنانيـتها وتوحشت إلى درجة الجـنون ، إن وحش فاولز هو إنسـان القرن العـشرين الضـائع فى متاهات المدن والغـابات الخرسانية القبيـحة بعد أن انبتت صلته بالطبـيعة وبمنابعه الروحية ودفئ العواطف الإنسانية فاغترب عن إنسانيته .

ووحش فاولز الجـديد يتوق إلى الحب والجمال مـثل الوحش القديم ويرى فيـهما خلاصـه ، وفى سبيل ذلك يخـتطف الجميلة مـيراندا التى تدرس الفن فى إحـدى الكليات ويسجـنها فى منزل منعـزل دبره بالأموال التى ربحها فى رهونات كرة القدم ، وهو فى كل هذا يأمل أن تحبه ميراندا كما أحـبت جميلة من قبل وحشـها ومختطفها فـتمنحه إحساسًا بالقـيمة وبمعنى الحيـاة . لكن جميلة القـرن العشرين ترفض مبـدأ الحب بالإكراه وتفضل عليه الموت ، فتموت فى النهاية تاركة وحشها يجد فى البحث عن جميلة أخرى وقد بات أكثر يأسًا وضراوة .

ويسـعى جون فـاولز إلى تعـميق إحـساسنـا بالتناقض بين الماضى والحاضـر وبالآثار المدمرة للحضـارة الغربية الحـديثة عن طريق استـدعاء أسطورة بيجـماليون داخل نصـه استدعاءً سـاخرًا من خلال مـيراندا التى تنتمى إلى عـالم الفن التشكيلى مـثل جالاتيا . ولكن بينمـا يحول حب بيجماليون جـالاتيا من تمثال عاجى جميل إلى امرأة تدب فيـها الحياة نجد حب جامع الفراشات لميراندا يحولها من امـرأة جميلة حية إلى جثة هامدة أشبـه بجثث الفـراشات التى يـحتفظ بـها داخل صناديقـه الزجاجـية .

فالعشق فى العصر الحديث قد تبدل حاله وغدا عـشقا أنانيا مفعما بالرغبة فى السـيطرة والتـملك ونفى ذات المعـشـوق تمامًا ، بل وأيضًا مـاضيـه وحاضره . وجـامع الفراشات على العكس من بيجمـاليون لا يستطيع أن يعشق امرأة حية تنطق وتتحـرك وفق إرادتها الحرة بل يريدها تمثالاً جامدًا ساكنًا أو جثة هامدة مستكينة . ويفجـر استدعاء أسطورة بيجماليون داخل الرواية صـراعًا آخر يمثل بعـدًا هامًا من مـعانيـها وهو الصـراع بين الفن بخلوده وثباته وبين الحياة بحيويتها وحركتها وزوالها . . فجامع الفراشات يجسد على أحد مستويات الرواية الصراع فى نفس الفنان بين حبه للجمال الحى ورغبته فى اقتناصه وتثبـيته فى لوحة أو وتمثال قبل أن يفنى ، وبين إدراكه أن هذا التثبيت لا يعدو أن يكون ضربا من التحنيط .

أما لينين الرملى فقد تناول نفس الموقف من منظور آخر أكسبه معانى ودلالات مـغايرة فـتـحـول فى يديه إلى تعـرية قاسـيـة لوضع المرأة فى المجتمعـات المتخلفة - ذلك الوضع المتردى الذى يتخـفى تحت أقنعة براقة مزيفـة تصور المرأة المسـجونة المقيـدة فى صورة « الدرة المصـونة والجوهرة المكنونة » وتصـور السـجان والجـلاد فى ثيـاب الحارس والحـامى والبطل المنقذ.

وليـست هذه هى المرة الأولى التى يتناول فـيـها لـينين الرملى هذا الموضوع الحرج الجرئ ، فقد طرحـه من قبل كخيط هام فى شبكة الدلالة فى **أهلا يا بكوات** و**بالعربى الفصيح** وجعله جزءًا لا يتجـزء من وضعية

القهر التى يعانى منهـا الإنسان العربى فى مجتمعاتنا حـتى الآن . فالقهر السياسى عند لينين ينهض على طبقات مترسبة من القهر الجنسى والأسرى والاجتماعى والثقافى والبيـروقراطى ولا ينفصل عنها . والقهر عنده يفرز حتما نزعة التسلط التى تفرز بـدورها قهراً جديداً وهكذا فى دورات متوالية لا نهائية .

ولما كان وضع المـرأة فى أى مجتـمع هو المرآة الكاشفـة التى تعكس درجة تقدمه أو تخلفه فى أوضح صـورة فقد قرر لينين الرملى أن يخصص له مسرحـية كاملة يفضح فيـها آليات التسلط والقهـر . وكان توقيت هذا القرار بارعًا حقًا فى ضوء خطر الطوفان السلفى .

لقد آل لينـين الرملى على نفســه أن يعرى لنور العقل والضـمير ما ترسب فى تربة العلاقات بين الرجل والمرأة من التراث العـثمانى المتخلف - ذلك التراث الذى انبث فى أدبنا وصورتنا عن الحب ، فكم رددنا دون وعى مع فـريد الأطرش قوله « إنت الجـمـال والحسن عليك وأنا الغـرام والحب عليه » وكـأن المرأة مجرد جـسد جمـيل لا يشعر بينمـا يقع فعل الحب وحده على الرجل ، وكم من أجـيال تشربت الصورة السلبـية لدور المرأة فى الحب كما تجئ على لسان عبد الوهاب حين يقول لمحبوبته « إللى تشوفـه عنيه لازم تشوفـه عنيك ، وتحن دايما ليه ساعـة ما أحن إليك . عاوزك تكون ليه وحدى ، ميكونش قـبلى ولا بعدى ، وتعيش معايا فى الجو اللى أعيش أنا فـيه » . وخلاصة الأغنيـة أن المحبوبة لابد وأن تفنى

فى ذات الرجل حتى تحصل على رضاه ولهـذا كان عبد الوهاب على حق حـين حـذر المحبـوبة فى المطلع قائلاً : « إن حـبيتك يبـقى يا ويلك من حبى » !

وعلى النقـيض من هذا التراث يـكشف لينين الرملى فى **الحادثة** عن الوجه الحـقيقى لعلاقـات الجنسين فى مجتمـعاتنا العربية وهو وجـه شائه مريض تكسوه بثور الأنانية والتسلط وحب التملك من ناحية وبثور العجز والإحبـاط والكراهية والخـوف من ناحيـة أخرى . ولا تنحـصر آثار هذه العلاقات المرضـية فى الحياة الشخـصية فقط بل تمتـد إلى المجتمع وتلوث مؤسساته جـميعها ، ولهذا يتردد كثـيراً فى أعمال الرملى أن الطريق إلى الإصلاح السـياسى والديمقـراطى واحترام حـقوق الإنسـان يجب أن يبدأ بالعلاقات الإنسانية فى أكثر جوانبها خـصوصية وحميمية - أى فى علاقة الرجل والمرأة .

ورغم الطابع السـيـاسى العمـيق الذى يميـز تناول المؤلف للمـوقف المحورى فى **الحادثة** فقد جاءت المسرحية خالية تمامًا من المباشرة والتقرير ، فالمغزى هنا يتفجر بصورة طبيعية من أسلوب التناول الذى يتسم بالتشويق والإثارة ، وكسر نمط التوقعات المألوفة ، كما يفيض بالإمكانات الكوميدية واللحظات الشعورية المكثفة .

وقد أخضـع لينين الرملى نفسه لأقسى اخـتبار ككاتب كومـيدى فى مسرحيـة الحادثة وذلك رغم قدرته المعروفة على انتزاع الكـوميديا من أشد

المواقف جدية وتأزمًا . فاختطاف فتاة من محطة أوتوبيس وحبسها فى بدروم منزل منعزل لإرغامها على حب مختطفها المجهول لا يندرج تحت باب الكوميديا بأى حال من الأحوال خاصة إذا كانت الفتاة شرقية وبريئة . وقد حاولت بعض الأفلام الأجنبية الحديثة أن توظف هذا الموقف لدغدغة الحواس المريضة فجعلت المرأة المختطفة تقع فى غرام مختطفها فى النهاية رغم كل ما ألحقه بها من تعذيب بلغ فى أحد الأفلام حد تقطيع أطراف المحبوبة لمنعها من الهرب ، واسم هذا الفيلم **هيلينا فى الصندوق** [Boxing Helena] . لكننى لا أعرف كاتبا من قبل جرؤ على تناول هذا الموقف فى إطار الكوميديا حتى ولو كانت سوداء أو رمادية .

لكن التناول الكوميدى كان ضرورة حتمية فى حالة **الحادثة** إذا أراد المؤلف أن يحقق الهدف الفكرى من معالجته الجديدة **لجامع الفراشات** . فالكوميديا هى الأسلوب الوحيد الذى يستطيع أن يحقق درجة من الحياد العاطفى لدى الجمهور تسمح له بتأمل الموقف تأملاً نقديا واعيا ليدرك رسالته المضمرة .

وفى سبيل تحقيق التناول الكوميدى ومنع الجمهور من التوحد العاطفى الفورى مع الضحية رسم المؤلف شخصية المختطف عاصم بدهاء شديد فجاء فى البداية أشبه ما يكون بالمنقذ الشهم ، أو بالصورة الرومانسية التقليدية للفارس الجميل الذى يختطف فتاته على ظهر حصانه الأبيض ليحملها إلى مملكته وقصره المنيف . ففى المشهد الافتتاحى نرى

زهرة وندرك أنهـا فـتاة كـادحـة عادية تـعانى شظف الـعيش وإغـواءات الطامعين واسـتغلال العاطلين . وبينمـا يحاصرها أحد المتـسكعين بغزله الثقيل الذى ينذر بالخطر يأتى المنقذ فى صورة رجل جميل أنيق قوى فيفر الطامع من أمامـه . ورغم أن هذا المنقذ الشهم النبـيل يضطر إلى تخدير زهرة قبل أن يحملها على حصانه - أى فى عربته - إلى قصره الجميل - وكأنه يطبق المثل الـقائل « حاميـها حرامـيها » - إلا أننا لا نتـوقع الشر لزهرة بل ونتوقع أن تحسدها زميلاتهـا على حظها السعيد الذى أرسل لها عريسًا غنيـا يهواها خـاصة إذا كان هذا العـريس فى حسن طلعـة حسين فهمى وجاذبيته .

ويتأكد الإطار الرومانسى للموقف فى المشاهد التالية وينتفى الإحساس بالخطر ليـفـسح المجـال لإبراز رفض زهـرة لفكرة الخطف والإكـراه رغم المغريات المادية ورغم جمال الفـارس وحصانه الأبيض . فزهرة فى **الحادثة** هى النقـيض تمامًا للبطلة الرومـانسـيـة التقليـدية التى تتـصف بالوداعـة والاستـسلام والسلبيـة والسذاجة إلى جانب الجـمال الصارخ . إن الفـتاة العاملة هنا التى تعول أسرة وتنتسب إلى كلية الآداب لتكمل تعليمها تجسد الواقع الفعلـى المعاش الذى يفضح زيف الصـور الرومانسـية الموروثة التى تكرس ضعف المرأة وسيادة الرجل .

ويتـولد الضحك فى الجـزء الأول من هذا الصدام بين واقـعيـة زهرة ورومانسية عـاصم فى تفسير الموقف . فبينما يصر هو على أنـه «حاميها»

تصر هى علـى أنه «حراميـها» . ورغم أن زهرة تبـدو الطرف الأقوى فى البداية رغم حبسها بينما يبدو عـاصم رغم مسدسه كطفل كبير عنيد مندفع إلا أن ثمـة إحســاس مبـهم بالخطر يبـدأ فى التسـلل إلى نفس المتفـرج تدريجيا مع توالى المشاهد وتوالى الإشارات الدقـيقة الماكرة التى تنبهنا إلى الجانب المظلم فى شخصية عاصم .

وفى الجزء الثانى يـتحول الضحك إلى ضحك مـتوتر ننفس به عن إحساسنا المتفاقم بخطورة الموقـف الذى بدا أولاً كلعبة لا تحمل تهديداً ثم تحول تدريـجيًا فى غفـلة منا إلى عمليـة ترويض مدمـرة تقابلهـا مقـاومة مستميتة . وقد جسد لينين الرملى والمخرج البارع عصام السيد إنهيار زهرة التدريجى تحت وطأة الترغيب والترهيب فى لقطات ذكـية بليغة مثل رقصة مصارعـى الثيران التى يؤديها حـسين فهمى ليعـبر عن إحساسـه بالنصر وقرب ذبح الضحـية كما تذبح الثـيران فى حلبة المصارعـة ، ومثل اللقطة التى يرغم فيـها عاصم زهرة على الغناء فـتتحـول أغنية « أنا قلبى إليك ميال » على لسانها إلى اسطوانة مـشروخة توجع القلب إذ تأخذ فى ترديد مقطع « إنت وبس اللى حبيبى » فى آلية مرات مـتوالية وكأنها قد تحولت بالفعل إلى دمية تعمل ببطارية وزمبلك وفـق مزاج صاحبها . ولو كانت المسرحيـة لا تحوى سوى هذا المشهد لكـان وحده دليلاً كافيـا على موهبة المؤلف البارعة وحساسيته المسرحية المرهفة . ولا أبالغ إذا قلت أننى لم أر

على خشبة المسـرح المصرى مشهداً فى مثل قوته وبلاغتـه واقتصاده وعمق تأثيره .

وقد اسـتفاد العرض فى الجـزء الثانى بتقنيـات السينما فاختـزل أيام سجن زهرة بعـد أن دربت نفسهـا على الطاعة والمداهنة والنفـاق آملاً فى الإفراج إلى سلسلة من اللقطات الخاطفة المعـبرة التى يسخر ظاهرها البرئ من باطنها المرعب . ورغم قـصر هذه المتتاليـة فقد عمقت مـن إحساسنا بوطأة الزمن وثقل الأيام فى انتظار وعـد الحرية بحـيث بدا الشـهر الذى قضـته زهرة مع مختطفـها أشبه بالدهـر . وفى هذه اللقطات التى تميزت بشفافيـة الاضاءة وشحوبها تبدت زهرة مـثل طيف عابر أو شبح ذاب فى ظلال القـبو المظلم فـإذا بنا ندرك قبل النهـاية حدسًا أنهـا لن ترى النور أبداً .

لقد أخطأت زهرة حين تـوهمت أن السجان قـد يمنح سجينه حـريته يوما أو أن قيودها الخـارجية لن تتسرب إلى داخلها لتكبـل كيانها وتشل إرادتها . وحين يتبدد وهم الحرية يتبدد أيضًا عقل زهرة ويتحول القبو إلى سجن أبدى كبير لا يضمها وحدها بل يضم أيضًا جلادها وكل الجلادين وضحاياهم . وهكذا ، دون طنطنة أو تشنج ، تنداح الدلالات فى نعومة ورقة وتتحول حادثة الاختطاف الفردية إلى اسـتعارة شعرية لواقعنا العربى المكلوم الذى تصـرخ فى جنبـاته أصوات مـلتاثة تدعـو إلى تكبـيل المرأة وحجبها عن العيون وحرمانها حق الحياة والعلم والعمل والاختيار .

وقد جاء إخراج عصام السيد لهذا النص البديع آية فى الذكاء والاقتصاد البليغ والشاعرية ورهافة الإحساس ، فكان أشبه بتكوين موسيقى امتزج فيه الألم بالفكاهة والعنف بالرقة والحركة بالسكون والنور بالظلال . لم تكن الحركة هنا مجرد تابع يصاحب الكلمة المنطوقة ، بل كانت مكملة لها أحيانا ، معلقة عليها أحيانا ، فاضحة لزيفها أحيانا وساخرة منها فى أحيان أخرى . وفى بعض المواقع كانت الحركة تحدثنا مباشرة لتكشف لنا فى ومضات سريعة ما قد يستغرق فقرات طويلة لشرحه بالكلام ، وتتعدد الأمثلة ويكفى أن نذكر منها رقصة مصارعى الثيران التى ذكرتها من قبل ، وتقبيل عاصم المتكرر لصورته ، ومتتالية الحبل الحركية المعقدة التى يشترك فيها عبود رئيس الشركة اليمينى ونبيل الطالب اليسارى والتى يحتاج شرح دلالاتها المركبة الساخرة صفحة كاملة، ومثل احتضان عاصم لنفسه فى مشهد الغانية واحتضانه للكرسى فى مشهد قبل ذلك - فكأن الرجل لا يحب سوى نفسه والجماد . وحتى تغيير الملابس لم يخل من دلالة ، فانتقال زهرة من ارتداء البنطلون إلى الفستان الطويل يؤذن ببداية استسلامها للصورة التقليدية للمرأة التى يتبناها عاصم ، كما أن جلباب عاصم الأبيض الذى يستخدمه فى إيهام زهرة بوجود أشباح فى البدروم لا يوحى فقط بارتباطه بتراث الخرافات البالية بل يشير أيضًا من طرف خفى إلى التشابه الباطن بينه وبين أصحاب الذقون والجلابيب البيضاء ودعاة السلفية .

ويضيق بنا المجال هنا عن ذكر كل تفـاصيل سيناريو الإخراج الذكى الذى أبدعه عصام السيد فى هذا العرض ، بل ويحتاج رصد هذا السيناريو إلى مشـاهدة العرض أكثر من مـرة أو اثنين أو ثلاثة . وإذا كنا نحاسب المخرج عادة على أركان العرض فـعلينا أيضًا أن نوفيه حقه من الثناء حين تكتمل هذه الأركان فى أبهى صورة . ذابت موسيقى عمرو سليم فى ثنايا العرض تمامًا ولعبـت دوراً هامًا فى بلورة جوه العام وإبراز حالاته النفـسية المتـباينة دون فـوائض فكدنا ألا نلحظهـا أحيـانا وهكذا ينبـغى أن تكون الموسيـقى الدرامية . ولا أدرى إن كانت فـكرة الديكور من إبداع المصمم المسرحى القـديم أشرف نعيم وحـده أم ساهم فيهـا المؤلف أو المخرج أو كلاهما . وأيا كـان الحال فقد جاء ديكور أشرف نعـيم رائعًا من الناحية الجماليـة فى خطوطه وألوانه ومفرداته ، ومـفصحًا فى مستـوييه عن فكرة التناقض بين المظهر والمخبر التى تمتد بطول المسـرحية . وكانت الحـركة الجسدية بين المستويين تشـبه حركة المسرحية من القشـرة الحضارية اللامعة التى تغلف سلوك عاصم إلى أعماقه البدائية المظلمة . بدا المستوى العلوى أولاً كامـتداد لحـوائط البدروم الرمـادية الكالحة وكـان خاليـا من أى أثر للحياة فذكرنا بأقبية القلاع القوطيـة القديمة وجثم ثقيلا على البصر فعمق إحســاسنا بقسوة سجن زهرة ومـعناه ، فكأنها قد دفنت تحت ركـام أبنية فكرية بالية مهدمة توشك أن تسحـقها . وحين تحول هذا المستوى العلوى إلى صورة بهو فى فيلا قديمة ظل يحمل إيحاءاً بالوحشة والخواء من الحياة رغم زينته وألوانه الصارخة ، وبدا حقًا كقشرة لامعة زائفة تشى بالحضارة

والتقدم لكنها تخفى أسفلها العفن . أما المستوى السفلى الذى يمثل البدروم وسجن زهرة فكان يتحول بفعل الإضاءة من حالة إلى حالة فيبدو أحياناً صارما جهما ، وأحيانا دافئا مريحا ، وأحيانا حالما رومانسيا ، وأحيانا مرعبًا غامضًا . لكنه فى كل الأحوال كان يمثل فضاءً نفسيًا داخليًا رغم مظهره الواقعى .

وكان اختيار حسين فهمى وعبلة كامل لدورى عاصم وزهرة اختياراً ملهما ، فإذا كانت المسرحية تنطلق فى البداية من أسطورة الفارس الجميل ذى الحصان الأبيض ثم تمضى لتفجرها وتنسف أسسها الرومانسية فمن أفضل من حسين فهمى بوسامته وجاذبيته ليقنعنا بهذه الصورة مبدئيًا وإلى حين ؟ أضف إلى ذلك قدرة حسين فهمى على تصوير الشر تصويراً ساحراً جذابا يصعب أن يقاومه الآخرون . وقد ساهمت قدرته هذه فى تكثيف حدة الصراع بينه وبين زهرة وأبرزت استماتة مقاومتها وتشبثها بالحرية . وكان حسين فهمى ينتقل فى رشاقة وسلاسة بين أبعاد ومستويات شخصيته المركبة ، وجسد تقلباتها السريعة وتحولاتها المفاجئة بدقة ومهارة الحواة ، فكانت حركاته وإيماءاته ونبرات صوته تتحد جميعًا فى تناغم رائع لتعبر أحيانا عن العاشق الرومانسى الحالم المندفع ثم تكتسى فجأة ظلالا تنذر بالشر الأعمى ثم تتحول إلى حالة من العناد الطفولى الأبلة أو الغضب الصبيانى الأهوج ثم تتلون فجأة بالقسوة الضارية والتسلط العاتى لتنتقل بعدها إلى حالة من الرقة والوداعة والتودد

الطفولى أو إلى حالة من التفاخر الصبيانى الساذج أو المخيف أو المحبب. وكانت هذه الانتقالات تتم فى نعومة ويسر يكشفان عن مرونة نفسية فائقة وتمكن قدير من فنون التعبير بنبرات الصوت وإيقاعاته وبلغة الجسد الصامتة .

وكانت عبلة كامل على نفس المستوى المتميز فى الأداء وكونت مع حسين فهمى ثنائيا رائعا فى توافق وتناغم الدويتو الموسيقى . كانت انفعالاتها الداخلية تطفو إلى صفحة وجهها الوضئ الشفاف فتلونه بظلالها المتباينة وتتوالى عليه سريعا كسحابات تعبر سماء يوم عاصف فى موجات تتباين رقة وكثافة ونوراً وظلاماً . كانت صفحة هذا الوجه الحساس تسطع دائماً ببراءة طفولية تتلبد حينا بالحيرة والدهشة والذهول وتغيم أحياناً بالخوف العميق ثم تشرق بين الفينة والفينة بالتحدى والإصرار . حتى مكرها وخداعها ونفاقها كان شفافا لا يخلو من مسحة طفولية تمس شغاف القلب .

لقد جسدت عبلة كامل فى هذا الدور مفهوما جديداً للبراءة يخالف ويعارض المفهوم الرومانسى التقليدى الذى يعتمد على الطهارة الجنسية والسذاجة وقلة التجربة الحياتية ، فالبراءة وفق هذا التعريف الجديد تتضمن الشجاعة ، والإيمان بالحرية وحقوق الإنسان وقيمة العمل والتعليم ، وتحمل المسئولية تجاه الآخرين ، والوعى العميق بالواقع عن طريق التعامل والتفاعل معه . ولم تكن البراءة بهذه المعنى هو ما يبحث عنه عاصم

ليفرض عـليه حمايتـه . وفى هذا تكمن مأساته ومأسـاة زهرة التى تنتهى بغرقهما معا فى سجن الحقد والكراهية والجنون .

والآن وقد شاهدت هذا العمل الجـميل وشاهدت من قبله **الزعيم** فقد بدأت أتساءل : تـرى هل انقلب الحال فى مـسرحنا المصرى تمـامًا بحيث أصبح مسـرح الدولة يهرع إلى المسرحيات الموسـيقية والهزليـات الساذجة هربا من المسـئولية والمخـاطرة بينما أصـبح القطاع الخاص يتـولى مهـمة «الصناعات الثقيلة» فى مجال الإنتاج المسرحى ؟

خلف أسوار الصمت(*)

لا شك أن اقتحام قلم المرأة مجال التأليف المسرحى فى أى دولة كانت يعد مكسبًا حضاريًا وسياسيًا هامًا ، فهو لا يسهم فقط فى إثراء وعى الأمة بنفسها من خلال التعرف المباشر ، العميق والصادق ، على الكثير من الخبرات المهمشة ، وعلى تلك المناطق من التجربة الإنسانية التى نادرًا ما تُلقى عليها الأضواء وتبقى عادة طى الكتمان ، لكنه يتيح للمرأة أيضًا ممارسة العمل الجماعى وقيادته ، ويدفع بها إلى حلبة المواجهة السياسية الصريحة مع الواقع السائد ، ومساءلته علانية من منظور جديد مخالف للسائد ، كما أنه يمكنها أيضًا من استنطاق تلك الشرائح الاجتماعية الصامتة التى تشغل أدنى درجات السلم الاقتصادى والتى تمثل النساء فيها أكبر فئة تتعرض للقهر والتهميش .

لقد ظلت المرأة قرونًا طويلة منفية عن ساحة الإبداع المسرحى ، بل

(*) مسرحية : **سجن النساء** ، تأليف : فتحية العسال ، إخراج : د. عادل هاشم . ديكور : صلاح حافظ ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على المسرح القومى عام ١٩٩٤ .

وحُرِّم عليها فى العصر الذهبى للدراما اليونانية القديمة ارتياد المسارح للفرجة - مثلها فى ذلك مثل العبيد . ورغم ظهور أول كاتبة مسرحية فى الغرب فى منتصف القرن العاشر الميلادى - وكانت راهبة ألمانية أطلقت على نفسها اسم هيروتسفيت ، أى « الصوت القوى » - فقد ظل المسرح طوال العصور الوسطى نشاطًا ذكوريًا خالصًا واستمر هكذا فى عصر النهضة بدرجات تفاوتت من بلد إلى بلد ، ففى الوقت الذى سُمح فيه للمرأة باعتلاء خشبة المسرح كممثلة فى إيطاليا ، ظل الرجال وحدهم يقدمون مسرحيات شكسبير ومعاصريه فى انجلترا .

ورغم محاولات المرأة منذ القرن السابع عشر اقتحام هذا الصرح الذكورى العتيد - صرح التأليف المسرحى - فقد ظل صوتها خافتًا ، يمثل نغمة ناشزة فى معزوفة أصوات الرجال لا تلبث أن تختفى . ولا شك أن المؤسسة النقدية والتعليمية قد ساهمت فى وأد العديد من الكاتبات الواعدات فكان واضعو المناهج الدراسية الأدبية يتجاهلون تمامًا الإبداع الدرامى النسائى وسارت أغلبية النقاد على نهجهم ، وحتى الأقلية التى تنازلت وتناولت أعمال الكاتبات المسرحيات فقد كانت فى معظم الأحيان تعتنق إزاءها نظرة متعالية ساخرة وتتشكك فى قدرة المرأة على طاعة القواعد الدرامية التى وضعها الرجال بدءاً بالفيلسوف اليونانى أرسطو ، وفى أهليتها للتصدى للقضايا العامة التى يطرقها المسرح عادة والتى

تتطلب وعيًا عـريضًا بالممارسات الاجتـماعيـة وتاريخها ومشـاكلها ورؤية فكرية شاملة .

وقد ظل هذا الوضع قـائمًا حتى الستـينات ، بل إن بعض الكاتبات فى الغرب يؤكدن أنه لا زال مستمراً حتى لحظتنا هذه رغم التحسن النسبى الظاهرى الذى طرأ عليه . فلا يزال تاريخ الدرامـا الغربية الذى يُدرَّس فى المؤسسات الأكاديمية يكاد أن يخلو تمـامًا من الكاتبات المسرحيات ولا تزال الغالبـية العظمى من الأعـمال المسـرحيـة التى تعرض على مـسارح أوربا وأمريكا من إبداع الرجال .

وإذا كـان هذا هو الحـال فى الغـرب المتقدم ، فماذا عنـه فى مصر العزيزة لى وطن ؟ هنـا تضافرت التـقاليد والعـادات والظروف المعيشـية والظروف التاريخية على نفى المرأة تمامًا عن سـاحة التأليف المسرحى حتى نهاية الخمسـينات ، وإذا حاولنا حصر عدد من جرؤن عـلى محاولة غزو هذه الساحة بما فيهن صاحبات العمل الواحد ، ومن بقيت أعمالهن رهينة صفحات الكتب ، بل وأيضًا من مارسن الإعداد الدرامى فقط مثل الراحلة أمينة الصاوى ، فسوف نجد أن عددهن لا يتجاوز إحدى عشرة .

وتتصدر هذه القلة النادرة الكاتبة المناضلة دومًا فـتحية العسال ، وهى لا تحـتل هذه المكانة استنـادًا إلى حجم إبداعـها المـسرحى فـقط مقـارنة بزميـلاتها، بل أيضًا بـسبب تميزهـا الفنى الواضح . لقد بدأت فـتحـية العســال مشوارها مع المســرح عام ١٩٦٩ بمسرحـية **المرجيحة** وتبعتها عام



١٩٧٢ بمسرحية **الباسبور** التى قدمت على مسرح الجمهورية ، وكتبت فى الثمانينات مسرحيتين هما **نساء بلا أقنعة** التى عرضت على مسرح السلام (بعد أن حذف الرقيب كلمة « نساء » من العنوان وكأن الكلمة عورة !) ، ومسرحية **البين بين** التى لم تعرض حتى يومنا هذا . وبعد تجربة الاعتقال السياسى ، خرجت علينا فتحية العسال بمسرحية جديدة فى التسعينات هى **سجن النساء** التى عُرضت على خشبة المسرح القومى تحت قيادة المخرج الواعى عادل هاشم ، وكان قد أخرج من قبل لنفس الكاتبة مسرحيتها السابقة **بلا أقنعة** .

وفى **سجن النساء** تتبنى فتحية العسال نفس أسلوب التشكيل الدرامى الذى اتبعته فى تجربة **بلا أقنعة** ، لكنها تنجح هنا فى تطويره بإضافة بعض ملامح الأسلوب الكلاسيكى مع جعله أكثر تركيبية وإحكامًا من حيث البناء وأكثر كثافة من حيث الدلالة . ووفق هذا الأسلوب أو المنهج تقوم الكاتبة بطرح عدد من المونولوجات الفردية الكاشفة يمثل كل منها تكوينًا لغويًا - أشبه فى تأثيره بالقصيدة الغنائية - يرسم بوضوح ملامح شخصية نسائية معذبة ويجسد معاناتها وصراعها مع واقعها . ولا تلبث هذه المونولوجات - من خلال تقابلاتها وتعارضاتها وتقاطعاتها الدائبة - أن تكشف عن التيمات أو الأفكار المحورية التى تنتظمها ، وتشكل فيما بينها شبكة علاقات النص وركائزه الإنسانية والفكرية . وغنى عن الذكر أن هذا الضرب من البناء الدرامى يقترب كثيراً من بناء الحكى الشعبى

الذى يعتمد على الاستطراد والتفرع والتراكم ، كما يقترب أيضًا من نمط البناء الموسيقى فى الدراما الحديثة الذى يصبح الحدث الدرامى فيه داخليًا تكشفيًا بالدرجة الأولى ، ويتخذ فيه التطور الدرامى صورة الإشراق التدريجى للوعى من خلال التكرار والتنويع والتقابل والتعارض والوصل والقطع - بكل ما تفرزه هذه الآليات من توتر متصاعد . وهذا النوع من البناء نلمسه بوضوح فى الدراما المعاصرة - خاصة الغربية - منذ الخمسينات ويكاد أن يتسيد كل الدرامات النسوية . وغنى عن الذكر أيضًا أن هذه السياسة فى التشكيل الدرامى - التى تسمح بالقطع والوصل والحركة الدائبة المتواترة بين الماضى والحاضر والمستقبل - ارتدادًا وتقدمًا وعودة - فى دوائر متلاحقة ومشتبكة - هذه السياسة التشكيلية تختلف جذريا فى أسسها ودلالاتها الفكرية عن المبادئ الأرسطية فى التشكيل الدرامى . فالبناء الدرامى الأرسطى يعتمد مسارًا أحاديًا واحدًا متصاعدًا نحو الذروة ، ولا يقبل التفرع أو القطع أو تعدد المنظور ، بل ويرفض تعددية الزمان والمكان. ولقد تصدت الكثيرات من مناصرات منهج النقد النسوى الذى ظهر حديثا (منذ السبعينات) بالنقد والتحليل لنظرية أرسطو الدرامية . ورغم اشتطاط بعضهن فقد أفرز النقد النسوى آراءً لا يمكننا إنكار وجاهتها . لقد جاء تنظير أرسطو للدراما مصطبغًا بظرفه التاريخى والحضارى الذى كان يفرض المنظور الذكورى على الحياة ، ويتخذ من تجربة الرجل الأبيض المتسيد نموذجًا للتجربة الإنسانية برمتها ، ويحرم المرأة من المشاركة فى الممارسة المسرحية أو مشاهدتها . لذا جاء

البنـاء الدرامـى الأرسـطى عاكسًا لنسق التـجـربة الحيـاتيـة الذكـورية وحـدها ، الـتـى تشكل بدورها رؤية العـالم فى المجـتـمع الرأسـمـالى الأبوى ، فى تجـاهل تام لتجـربة الطبقـات المطحونة والـفئات المـهمـشة والأقليات .

وفى هذا الصدد تقول الكاتبة جيليـان هانًا فى كتيب نشر عام ١٩٧٨ تحت عنوان **الفكر النسوى والمسرح** أن « الرجال يولدون فى عـالم يسمح لهم بتخطيط حيـاتهم وتنظيمها فى خط أحادى متـصاعد ينطلق من بداية واضحـة مسـبقة ومـفاهيم راسـخة إلى وسط فنهاية » . لـكن هذا المسار الأحادى المنتظم - كما تمضى لتقـول - غريب على تجربة المرأة التى تقوم فى أساسها على التـعدد والتقاطع والتعارض . فالمرأة تعى الحيـاة كجماع من التجارب المتعـارضة التى تشكل فيما بينها رؤية متكاملة للحـياة ووعيا خاصـا بها ، فهـى تلعب أدواراً عدة تتزامن حـينا أو تتلاحق كـالأمواج المتلاطمة . وهذه الأدوار لا يمكن انتظامها فى خط واحد متصاعد ذلك أن كلا منهـا يرتبط ببنيـة مستـقلة قائمـة بذاتها تنهض على مـجمـوعة من الفرضيات والمفـاهيم والعلاقات والقيم المختلفة ، كـما أن كلا منها يمثل نفس الأهمية فى وعى المرأة . فإذا كان المحرك أو الدافع الرئيسى فى حياة الرجل هو المستـقبل العملى - أى السعى نحـو القوة والمال والجاه ، وهو سعى ينتظم كل تجاربه ويتصدر قـمة سلم القيم لديه ، بل ويشكل حجر الزاوية فى مفهوم الرجولة ، فإن المرأة تجد نفسها موزعة بين محركات عدة

يدفعهـا كل منها إلى تجربة مخـتلفة تحيا جنبـا إلى جنب مع أخريات ، ذلك أن كل المحـركات والقـوى الدافـعة فى حـالتـها لهـا نفس الطاقـة وتتساوى فى كفاءة الدفع والتحريض .

ورغم أن فتـحية العـسال - مـثل العديد من الكاتبـات - تتبنى فى سجن الـنساء شكلاً دراميًا يشى دلاليا بهـذه الرؤية للطبـيعـة التعـددية المتعارضـة المتقاطعة لتـجربة المرأة إلا أنها احتفظت ببـعض عناصر البناء الدرامى التقلـيدى ، فوضـعت شخصـية ليلى وفق النمـوذج الكلاسيكى المتكامل الذى تنطلق فيه الشخصية من مـوقف متأزم يفجر صراعًا خارجيًا وداخليًا معا يفضى إلى أحداث تتطور لتمـضى بالشخصية فى تصاعد إلى نقطة التحـول والاكتشاف . وينتظم هذا النمـوذج الكلاسيكى للشخـصية الدرامية شخصـية سلوى أيضًا ولكن بدرجة أقل حدة ، ذلك أن التكشف فى حالة سلوى لا يفضى إلى تحول كامل فى الشخصية ولكن إلى تعديل جزئى فى المسار .

وإذا كانت شخصية سلوى - الزوجة النـاجحة والمناضلة السياسية - تقف فى البداية على طرف النقـيض من صديقتها ليلـى - الزوجة الفاشلة التى غاب وعيـها أو زُيِّف فاغتربت عـن نفسها ، فإن سلوى سـرعان ما تتحول إلى مرآة كاشفة وقوة مساعدة تدفع صديقتها نحو الوعى الحقيقى . لكن سلوى لا تلبث أن تجد بدورها مرآة كاشفة فى شخصية الفتاة الجامعية

الثائرة منى التى تعرى التناقض الأخلاقى والفكرى العميق الذى تقع فيه سلوى فى علاقتها مع ابنتها .

ويشكل هذا المثلث الدرامى - سلوى / ليلى / منى - من خلال علاقات التماثل والتعارض وحدة بنائية تتصدر النص ، وتستدعى بدورها وحدات بنائية أخرى - أيضًا عبر آليات التماثل والتعارض ، وهى الآليات الرئيسية المتحكمة فى إنتاج النص . فهذا المثلث « المثقف » لا يلبث أن يستدعى نقيضه الواضح [إلهام] من خلال ليلى - أضعف أضلاعه وأقربهم من هذا النقيض . وحين يتجسد هذا النقيض داخل السجن تطرحه الكاتبة بذكاء فى صورة ثالوث يتكون من إلهام - الزوجة الخائنة والمرأة الجشعة وتاجرة السموم البيضاء - وعلى يمينها ويسارها مساعدتين تؤكدان ملامحها فكلتاهما تتجران معها فى المخدرات ، وإحداهما زوجة خائنة هجرت أسرتها جريًا وراء بريق المال ، والأخرى امرأة جشعة لا ترى فى الدنيا سوى المادة . وهكذا نجد أن كل شخصية فى هذا المثلث النقيض تمثل مرآة **عاكسة** لزميلتيها - لا مرآة كاشفة مثل شخصيات المثلث الأول.

وإلى جانب هذا المثلث النقيض يستدعى مثلث سلوى / ليلى / منى مثلثا آخر - رجوليا هذه المرة - يتشكل من كمال ، زوج سلوى ، وسليم ، زوج ليلى ، وحبيب الطالبة منى .

وينهض هذا المثلث على علاقة التماثل بين كمال والحبيب ، فكلاهما

صورة للرجل المثالى الغائب ، المفتقد فى نضجه وشبابه ، وهى صورة تنتمى إلى عالم مثالى لا نراه ، يقبع خلف أسوار السجن ، أى خارج عالم المسرحية الذى يكشف النص حقيقته كسجن كبير يحتوى الواقع برمته . وفى مقابل هذا الرجل المثالى الغائب يتجسد نقيضه حضوراً فى شخصية سليم التى تتسلط على السجن الصغير وسجن الواقع الكبير فى آن واحد ، وتلعب دوراً هامًا فى دفع عجلة الأحداث ، كما تجسد جماع كل القوى الغاشمة المناوئة لحركة التقدم نحو الوعى الحقيقى .

ولا تلبث شخصية سليم أن تفرز مثلثا ذكوريا آخر عن طريق التماثل (مع بعض الاختلاف) مع الرجلين الوحيدين الآخرين اللذين نراهما تجسُّداً على خشبة المسرح وهما المعلم « لاوندى » ، تاجر المخدرات الذى يفر تاركًا زوجته « خوخة » تحمل عبء جرمه ، ومدير السجن الذى لا يعدو أن يكون استعارة مجسده لسليم ودوره الحقيقى فى المسرحية كصاحب السجن الكبير .

ورغم أهمية هذه المثلثات الدرامية التى ذكرتها ، وتصدرها الواضح فى النص ، إلا أنها لا تتشكل ولا تنشط دلاليا إلا من خلال علاقاتها مع كورس السجينات فى المكان - أى السجن . فرغم صيغة المونولوجات المنفردة التى تسم حديث السجينات إلا أن هذه المونولوجات تكون فى مجموعها أنشودة كورالية تسعى إلى الإجابة عن السؤال المحورى الذى يفجرها وهو : من الذى دفع بهؤلاء النسوة إلى سجن النساء ؟ وإذ تحكى

كل منهن قصتها لتبرر وضعها ، تلتحم القصص بعضها بالبعض ، وتتحول من إجابات فردية على السؤال (تشرح الظروف الشخصية والملابسات الخاصة) إلى إجابة جماعية تمتد من الخاص إلى العام ، وتفجر استعارة الواقع كسجن كبير ، وتحيل خشبة المسرح إلى صورة مصغرة مجسدة له .

وما أن تتبلور هذه الإجابة فى وعينا ووعى الشخصيات المثقفة (مثلث سلوى / ليلى / منى) حتى تتحول بدورها إلى سؤال كبير آخر موجه إليها وإلينا وإلى دور الطبقة المتوسطة المتعلمة عموما فى مسيرة التاريخ ، فنجد الطالبة منى تصيح فى سلوى المناضلة : « إزاى بتكتبوا كل اللى بتكتبوه ولسه عندنا صرصاره وسنيه ولواحظ ؟» وبقية السجينات بالطبع . أى لماذا فشل نضال المثقفين من أبناء الطبقة المتوسطة فى تحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على الجهل والقهر النفسى والجنسى والفقر والتخلف ؟ وأمام هذا السؤال الشجاع لا تملك سلوى إلا أن تدرك آفة التناقض بين القول وبين الفعل ، بين النظرية وبين الممارسة ، وهو التناقض الذى عانت منه دائمًا الطبقة المتوسطة . كذلك تدرك سلوى أنها رغم تحررها النسبى لم تتحرر بعد تمامًا من إسار التقاليد والأفكار البالية التى أفرزتها البرجوازية . وتكمل ليلى إجابة السؤال حين تكشف عن تسلط صورة الأب على وعيها ، وبالتبعية على وعى المرأة عمومًا فى المجتمعات الأبوية الرأسمالية . لقد أدى هذا التسلط بها إلى البحث عن حماية الأب بعد موته فى ظل رجل قوى ثرى لم يلبث أن حولها إلى دمية وظل باهت

له . وتفصح مناجاة ليلى لأبيها الغائب (الذى يلقى جمال عبد الناصر بظلاله على صورته) عن تمزقها بين الحنين والرفض وعن محاولة مستميته للاحتفاظ بمبادئه مع لفظ سيطرته النفسية عليها كتابع ، لكن رفضها للزوج ونزعها للباروكة الصفراء يشى ببداية مشوار الخلاص . لكن يظل السؤال : هل خلعت مع الباروكة عباءة الأب أيضًا ؟ والحق أن هذه المنطقة تمثل أخطر حلقات النص إذ كادت أن تدفع به إلى هوة التبسيط الساذج والحلول المجانية ، فقد خرج حديث ليلى إلى الأب عن الحدود الفكرية للعرض ، وحمل دفقة شعورية علا فيها صوت الكاتبة على صوت الشخصية . وقد زاد من خطورة هذا المزلق بروز مثلث دلالى آخر وحد صورة الأب المثالى الغائب [والد ليلى] بصورة الزوج المثالى الغائب [كمال] بصورة الحبيب المثالى الغائب [حبيب منى] . ولما كان هذا المثلث يتناقض جذريا مع مثلث سليم / لاوندى / مدير السجن الذى يحضر بيننا ، وينتمى صراحة إلى عصر الانفتاح ، فقد أوشك النص أن يتحول عن مسار المساءلة الناضجة لواقع الأنظمة الأبوية الرأسمالية كلها إلى مجرد حنين رومانسى ضحل إلى عهد عبد الناصر ، وإدانة غوغائية سهلة لعهد السادات . لكن الكاتبة انفلتت بذكاء من هذا المأزق - على إغرائه - بفضل شجاعتها فى مواجهة النفس وانتقاد العقائد والنظريات الموروثة ، وهى شجاعة جسدتها فى شخصية منى التى تمثل وعيا مخالفًا يتجاوز ميراث الماضى سواء كان هذا الماضى ملكيًا أو ناصريًا أو ساداتيًا .

وعلى الرغم من ذلـك تظل منى أيضًا مـشـروعًا ينتظر الاخـتـبـار والتحقيق . حـقا إنها تظل فى تناقض كامل مع السجيـنات رغم تعاطفها معهن ، كمـا أنها لا ترتبط مثل الشخصيـات الأخرى بكورس السجينات عبر آلية التنويع على اللحن الواحـد - وهى الآلية التى توحد المتعلمين من أبناء الطبقة المتوسطة بالطبقات المطحونة فى المسرحية ، لكنها مع ذلك لا تنجـو من السجن إذ تـعود إليـه فى النهايـة بعد وهم لحظى بالإفـراج ، أضف إلى ذلك أن شبح سـلوى يلقى بظلال مقلقة عـليها . فـإذا كانت منى صورة من سلوى فى شبـابها ، ألا يمكن أن تقع منى بمرور الأيام فى نفس تناقضات سلوى وانقساماتها . وقد أفضى اختيار المخرج عادل هاشم والمؤلفة لمجموعة شابة من خريجات المعهد العالى للفنون المسرحية (كلهن فى سن منى) للقيام بدور السجينات إلى تعميق الإحساس - على المستوى البصـرى - بالأخطار التى تتهـدد هذه الشخصـية . فـإذا كان الواقع كله سـجن كبـير - وفق المفـارقة المحـورية فى المسرحـية - وإذا كـانت كل السجـينات من الشباب ، إذن فـقد ضاع المسـتقبل أيضًا وأصـبح سجين الواقع الراهن المدمر .

إن مسرحية **سجن النساء** نصًا وعرضًا لا تجنح إلى التفاؤل السهل بل تظل فى النهاية تُسائلـنا عن إمكانية النجاة، وتعترف ضـمنا وصراحة بأن السجن الحقيقى هو سجن معنوى عتيد، يتمثل فى الأفكار البالية والمفاهيم الخاطئـة والتصورات المضللـة التى تثقل كاهلنا ، وهو سـجن يتطلب هدم

أسواره كفاحًا مريرًا هائلاً يعصف بالوعى الزائف ليشرق الوعى الحقيقى.

وفى تناوله للعـرض التزم المخـرج عـادل هاشم كعـادته بالنص مع بعض التغييرات الطفيفة التى وافقت عليها المؤلفة ، وهى تغييرات حكيمة فى مـعظم الأحوال ، خـاصة فى مـشهد النـهاية ومـشهد هروب تـاجر المخدرات المعلـم لاوندى . لقد كان خـروج ليلى إلى الصالة فى الـنهاية لتتحد بالمتفرجين فى النص المكتـوب يمثل خروجًا متفائلاً سهلاً من المأزق الحـضارى الذى يطرحـه النص ونفـيا لتـساؤلاتـه الناضجـة ، كمـا أن استحـضار المعلم لاوندى جسديًا على خـشبة المسرح أوجد عـلاقة دلالية هامـة بينه وبين تاجـر المخـدرات المقنَّع سليم [الزوج الحـاضـر] ونفى إمكانية قيام علاقة دلاليـة بينه وبين الزوج المثالى الغائب كمال ، أو بينه وبين ذلك المثالى الغائب الآخر ، حبيب منى .

واستـعان المخرج بمصـمم الديكور صلاح حافظ الذى اخـتار أسلوبا يمزج الواقعـية بالتعبـيرية ، فجاء الديكور مـعبرًا عن حالة الحـصار التى تعانيها الشخصيات ، بل وموحيا أيضًا من خلال بعض الموتيفات - مثل الأعمدة العالية والأذرع الضارعـة والنسور - بأن حالة الحصار هذه تمتد فى الماضى ربما إلى عصر الفراعنة .

ووظف المخـرج الإضاءة فى تحـقـيق الانتقـال السـريع والسلس من الحاضـر إلى الماضى فى مشـاهد « الفلاش باك » التى سـاهمت فى إبراز جدليات الزمان والمكان المبنية فى النص ، وفى إبراز المفارقة المحورية التى

تقول بـأن عالم النص لا يعـدو أن يكون سجنًا كـبيـرًا ، مهمـا تنوعت الأمـكنة ، وأن زمن النـص هـو زمن الحـصار الدائم ، مـهـمـا تنوعت الأزمنة .

وقد جـاء طاقم ممثلات وممثلى العـرض متجـانسًا متعـاونا ، فكانت ماجـدة الخطيب (سلوى) فى أحسن حـالاتها ، وأكدت مـوهبتـها التى افتـقدناها منذ زمن ، وأبدعت سـوسن بدر فى واحد من أجـمل وأفضل أدوارها على المسـرح [دور ليلى] ، ونجح عـادل هاشم فى تجسـيد قـبح وبشاعة ولـزوجة شخصيـة سليم ، ووجدت أحلام الجريتـلى أخيراً دوراً يبرز موهبـتها الكبيرة هـو دور خـوخة . أما مجموعـة الشابات فكانـت رائعة حـقًا ، ملأت المسـرح حيـوية وتوهجًا وأيضًا ألمًا ، فكان شبـابهن إضافة دلالية للعرض ، وكان حماسهن وتنافسهن فى الإبداع مصدر بهجة حقيقيـة . تحية من القلب لهن جميعا ودعـوة أن يفلتن من حصار سجن النساء .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٩٦٤٤

I.S.B.N 977 - 01 - 6244 - 2